ML 410 M39 P6

10245178

WLU

WILFRID LAURIER UNIVERSITY

LIBRARY

Pompei,..E.....

Pietro..Mascagni.....

ML410 M39P6

.....

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_G5-AKA-198

671 c

PIETRO MASCAGNI

NELLA VITA E NELL'ARTE

EDOARDO POMPEI

PIETRO MASCAGNI

NELLA VITA E NELL'ARTE

DISCARD

ROMA — M·CM·XII
TIPOGRAFIA EDITRICE NAZIONALE
VIA GREGORIANA, 9

216411

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

DISCARD

DANESI ROMA

PREFAZIONE

I grandi maestri, gli illustri scrittori, gli artisti celebri sono un po' come i sovrani. Il pubblico li segue, ne ammira o ne critica ogni manifestazione intellettuale, ogni gesto, ogni parola, ma non è pago di ciò; esso vuole qualche cosa di più, vuol sapere come vivono, che cosa pensano, quali sono le aspirazioni segrete, il passato, il presente, l'avvenire di questi uomini, che è abituato a vedere a traverso gli splendori delle feste e l'aureo pulviscolo della gloria; il pubblico, la grande folla anonima, modesta, ignota, vuol "vivere" un po' la vita íntima di queste creature privilegiate, che ama e invidia. Questa tendenza del pubblico si è andata accentuando in questi ultimi tempi un po' da per tutto, ond'è che in tutte le lingue ormai si sono stampati grossi volumi che parlano dei regnanti o dei grandi uomini e pseudo grandi uomini, facendo seguire al nome del personaggio di cui parlasi la nota sensazionale: "nell'intimità."

Questa premessa basterebbe a giustificare, senz'altro, la pubblicazione del libro che ho l'onore di presentare oggi al pubblico italiano. Ma esso è qualche cosa di più che una semplice glorificazione di un grande maestro o una raccolta di aneddoti che possano dare un'idea pallida di quello che Pietro Mascagni è nella vita íntima.

La figura di quest'uomo non è soltanto grande nell'arte, ma è, nel tempo stesso, ammirabile, bizzarra, interessante nella vita ordinaria -- che ben pochi conoscono realmente — e che molto spesso è stata adombrata da leggende assurde.

*Io ricordo una visita fatta a Pietro Mascagni in un pomeriggio dello scorso marzo, poco prima ch'egli partisse per l'America del Sud, ove è stato accolto trionfalmente ed ove l'*Isabeau *— la sua ultima opera — ha ottenuto un successo così grande. Eravamo in via Po, in Roma, nel magnifico villino del maestro, tutto bianco e luminoso, ricco di statue e di quadri — una piccola, ammirabile reggia. Pietro Mascagni fumava il suo solito mezzo toscano, centellinando un* bénédictine: *discorrendo di mille piccoli episodi passati, accennando ai progetti avvenire, parlando del viaggio imminente... In quell'ora di piacevole intimità, parlando colla sua* verve *abituale, il Maestro si lasciava trasportare dall'onda dei ricordi lontani, rievocava antichi episodi, fatti, persone, date memorabili... Un nuovo Mascagni, non meno interessante di quello che tutti conoscono, si rivelava in quel momento ai miei occhi. E, lo confesso, fin da quell'istante il mio istinto di editore si destò e, uscendo dal villino insieme con l'amico carissimo avvocato Edoardo Pompei — il critico valoroso, equanime, equilibrato, buono (mi perdoni tutti questi aggettivi l'amico Pompei, ma gli spettano di diritto) — io gli proposi di scrivere un libro su Pietro Mascagni.*

— Sarebbe un'opera utile e interessante davvero — mi rispose Edoardo Pompei — ma bisogna fare i conti col Maestro. Chi può sapere s'egli desidera che si faccia la pubblicità intorno a fatti, documenti, episodi, che sono noti a pochissimi?

Certo, la proposta era ardua e per poter pubblicare un libro che fosse uno specchio fedele di quello che Mascagni è stato, è e sarà nell'arte e nella vita, bisognava avere il suo consenso più ampio e l'autorizzazione di rovistare fra le sue carte, i suoi ricordi personali, le sue lettere, il suo archivio privato, in una parola.

— Ci vuole un po' d'audacia — pensai; e scrissi al Maestro esponendogli la mia idea: data la forma della mia lettera (molto diplomatica, modestia a parte), io non mi aspettavo un rifiuto.

E fui buon profeta. Infatti, il Maestro mi rispose il giorno dopo così:

" Caro amico,

" La vostra idea mi spaventa: hanno versato (e qualche volta in così malo modo) tanto inchiostro da stampa intorno alle mie opere non solo, ma anche intorno alla mia persona, che, dinanzi alla proposta di una nuova pubblicazione, quale voi me la descrivete, io mi trovo imbarazzatissimo. Non vi pare che abbian parlato abbastanza — troppo, io direi — di Pietro Mascagni nella vita, oltre che nell'arte? E voi volete insistere? — Il mio vero, unico desiderio sarebbe che, d'ora in poi, si parlasse molto delle mie opere e ben poco, o niente affatto, della mia persona. Voi mi proponete quasi il contrario e vi lascio, perciò, immaginare se la cosa possa entusiasmarmi!

" Ma c'è un nome, nella vostra lettera, che mi disarma: è quello dell'amico Pompei che, in tanti anni di affettuosa intimità, ha potuto conoscere e rivivere, quasi, tanta parte della mia vita; ed è soltanto dinanzi a questo nome che io cedo. Da una penna come la sua, temprata unicamente per la verità, io non ho da temer dispiaceri. Amo e stimo troppo Edoardo Pompei, per opporre un rifiuto ch'egli potrebbe interpretare come una prova di sfiducia.

Vostro

PIETRO MASCAGNI."

Il collega Pompei, autorizzato ad attingere notizie dai ricordi personali del Mascagni, con fervore d'amico e con serenità di critico ha atteso al vasto e complesso lavoro.

Il libro dunque che oggi presento al pubblico italiano è una fedele ed interessante ricostruzione della vita del Maestro, attraverso trenta anni di lotte, di ansie, di trionfi, e costituisce per la ricchezza dei documenti, per l'importanza delle lettere e delle memorie e per la varietà degli episodi, quasi tutti ignorati, un prezioso contributo alla storia dell'arte lirica contemporanea.

Roma, febbraio 1912.

L'EDITORE.

LA GIOVINEZZA

Il fenomeno Mascagni - L'infanzia del Maestro - La contrarietà paterna - I primi lavori - "La Filanda" - L'ode di Schiller "Alla gioia."

Esempio nuovo nella storia dell'arte melodrammatica, bastò un'opera in un atto, della durata di un'ora, perchè il nome di chi la scrisse, l'oscuro nome di un povero diavolo, che per cento lire al mese insegnava la tecnica degli istrumenti a una società filarmonica di Cerignola, facesse vibrare nel corso di una nottata i fili telegrafici che allacciano Roma alle altre città della Penisola.

Bastarono le prime battute del preludio di *Cavalleria*, perchè le faccie, intente a esaminare le signore nei palchi, si voltassero come sorprese ed attratte dalla misteriosa irresistibile calamita di quei suoni, e quando dietro al sipario calato, dopo pochi accordi d'arpa, si snodò la carezzevole melodia della "Siciliana," squisitamente cantata da Roberto Stagno, e la melanconica cadenza si accompagnò a una nota limpida dell'artista, che sfavillò a un tratto come razzo luminoso lanciato nell'aria, non un applauso, non un grido, ma un urlo tonante scoppiò nel teatro e tutti, scattando in piedi, proruppero in un'ovazione, quale di rado s'era veduta da anni ed anni nel teatro melodrammatico.

E allora, a mano a mano che le scene si succedevano, il pubblico si sentì come impregnato da quell'aura primaverile della

Pasqua in un villaggio siciliano, e visse con i personaggi che tanta freschezza di melodia e tanto impeto di passioni colorivano delle smaglianti seduzioni dell'arte, finchè d'ammirazione in ammirazione, con una rapidità fulminea d'intuito, cotesto pubblico, che parve a un tratto diventato sterminata legione, ebbe un ultimo slancio, un ultimo grido di vittoria. Avevano ammazzato sulla scena " Compare Turiddu," ma nel cielo della musica un'altra speranza vivace sorgeva. E Pietro Mascagni fu acclamato maestro!

Non v'ha quasi angolo dell'Italia in cui il nome di lui non sia stato ripetuto; non v'ha grande o piccola città dell'Europa o dell'America in cui qualche eco del racconto di " Santuzza " o dell'addio alla madre di " Turiddu " non sia giunta; non v'è pianoforte dei due mondi che non abbia avuto sul leggío uno spartito, ormai logoro, dell'opera fortunata.

In meno di due anni, l'editore Sonzogno guadagnò due milioni soltanto nella vendita degli spartiti per pianoforte. I noli dell'opera fruttarono di sua parte all'Autore più di cinquecento mila lire.

Ma applausi, prosperità, ricchezze, offerte cospicue di paesi lontani e acclamazioni sovrane, e quell'andare e venire in Inghilterra, in Germania, in Austria, dove tutti riconoscendolo per le vie se lo additavano, costringendolo spesso a cercare asilo in un caffè per sottrarsi alla folla che gli si pigiava intorno, tutto questo non vale per Mascagni la sua prima serata al Teatro Costanzi, e la firma apposta con mano tremante, in quella sera medesima, al contratto che l'editore Sonzogno gli presentava.

Quando ne parla con quella sua immaginosa loquela, la commozione del ricordo riassale il Maestro.

Fu detto e ripetuto allora fino alla sazietà che, senza il concorso Sonzogno, il maestro Mascagni, oggidì il più forte, il più geniale e il più popolare fra i compositori italiani, sarebbe rimasto nell'ombra, condannato a vivere una vita modesta e stentata a Cerignola o in qualche altra cittadella di provincia, e che nessuno si sarebbe accorto della sua presenza in questa classica terra del genio.

Io penso invece che, anche senza quel concorso, il nome del Maestro non avrebbe tardato a risuonare per l'Italia e per il mondo. Certo, il concorso ha agevolato, anticipandolo, il cammino che fatalmente il Maestro doveva percorrere; ma bastano la semplice osservazione dei fatti, le manifestazioni successive del suo talento grande di compositore, le battaglie combattute e vinte, i caratteri

particolari del suo temperamento, la sua genialità e la sua irrequietezza per convincere che il fenomeno Mascagni si sarebbe egualmente verificato anche senza il famoso concorso: così alto e nobile era il suo ideale d'arte, così prepotente la volontà di raggiungerlo, così incrollabile la fede che, un giorno o l'altro, la sua sorte di oscuro artista si sarebbe cambiata.

L'unica fortuna che egli ebbe in giovanissima età è di non essere stato coltivato come un piccolo prodigio, col pericolo di vedere più tardi esaurite le sue vene e sfibrata la sua natura. Anzi, per seguire la sua naturale attitudine, dovette ostinatamente lottare fino dai primi anni.

Se si fosse trattato di avviarlo per la carriera dell'avvocatura, anche a costo di farne poi un pretore in qualche mandamento, ogni appoggio gli sarebbe stato, nei limiti della possibilità, fornito in famiglia, ma per riuscire un maestro di musica, non c'era pericolo di trovare altro che rimproveri e scappellotti.

Il conte Florestano Di Larderel fu il mecenate di Mascagni, ma non bisogna dimenticare che il primo difensore del giovane musicista, il primo suo patrocinatore fu un suo zio da molti anni defunto. E fu da questo zio che egli ebbe il primo regalo di uno strumento, che lontanamente surrogava il pianoforte, cioè una di quelle tastiere coi martelli battenti sul cristallo, che sono la ricreazione dei fanciulli; ed anche questo giocattolo egli dovette nascondere gelosamente per non urtare le suscettibilità famigliari.

Il maestro Pratesi, che molti anni or sono teneva a Livorno una scuola di musica sacra per ragazzi, che egli accompagnava poi in chiesa nei giorni festivi a cantare durante gli uffici divini, ebbe anche Mascagni per allievo. E il futuro compositore trasse da quel coro il primo impulso per la sua vita musicale, frequentò le lezioni con grande assiduità, ed il Pratesi, che intuì l'attitudine del giovinetto, gli consent di suonare anche l'organo, dove, con sorpresa del maestro e dei compagni, eseguì a perfezione dei difficoltosi brani musicali.

Al Pratesi successe, a Livorno, il maestro Soffredini, e, a Milano, il Saladino, e furono questi veramente i maestri del Mascagni.

È il maestro Soffredini che così scrive del suo allievo prediletto:

" Bisognerebbe averlo conosciuto come l'ho conosciuto io per poter affermare quanto affermo. E come l'ho conosciuto io nessuno

lo sa, a nessuno è stato mai detto, perchè del Mascagni non si disse mai la verità vera, si creò una leggenda intorno al suo nome trionfante dopo *Cavalleria*, si credette all'apparizione di un astro a ventisei anni d'età, e si ignorò e si ignora ancora che quest'astro era apparso quindicenne o meno, e che con *Cavalleria* non fece altro che confermare — *quasi* — il fulgore fatto balenare già dieci anni prima.

" Vede il lettore che io metto in evidenza quel *quasi*, il che vuol dire, niente meno, che, secondo me, le *promesse* del Mascagni erano anche maggiori.

" Ho sempre esitato a dirla ed a palesarla questa verità sul conto del Mascagni e della sua precocità; mi era sembrato come volere illustrare le mie modeste qualità di maestro con la celebrità dell'allievo, ma un po' alla volta tanto si credette alle fole sul suo conto, e da nessuno, nemmeno da lui smentite, che un pizzico di amor proprio mi punse, e, più che tutto, il desiderio di palesare un periodo della sua vita oltremodo interessante, che, documentato, non teme smentita, e può servire alla fin fine a far pensare che *Cavalleria* non fu un *caso*, che quell'*x* Mascagni non era per tutti un'incognita e tanto meno per due persone: per me, che vivo ancora e posso oggi affermarlo, e per il povero Ponchielli, che non è più, il quale mi scriveva nel 1882: " Mascagni sarà il maestro che brillerà."

" Come fu che dal 1883 a *Cavalleria* passassero sette anni, questo lo sanno solo due altre persone: Mascagni, il quale ebbe il capo ai grilli, come diciamo noi toscani, e Bazzini (Dio glielo perdoni), il quale deplorava la sua nullità (lettera a me diretta in data del 1° settembre 1886), per poi cantare vittoria nel giugno 1890, rivendicando il sommo onore d'avere avuto l'Autore di *Cavalleria* fra gli allievi del R. Conservatorio!

" E Mascagni mi scriveva da Cerignola, il 12 dicembre 1887: " la mia rovina fu il Conservatorio di Milano; non potevo rimanere in quei limiti, soffocavo."

" Fu nel 1876 che incominciai a Livorno le prime lezioni di pianoforte a Mascagni. Il padre era contrarissimo: accondiscese soltanto per uno studio superficiale, per divertimento.

" Dopo tre o quattro lezioni, il giovinetto, senza timidezza alcuna, tira fuori un foglio di carta da musica e mi dice: — Guardi, maestro, ho composto un *Kyrie*. — Io guardai lui, non il *Kyrie*, e stavo per dirgliene quattro.

" — Sei pazzo? Un *Kyrie*.

" — Già — risponde lui, — e lo voglio fare eseguire in una chiesa!

" Data una scorsa alla composizione, il mio sorriso di sprezzo si mutò ad un tratto in sorpresa: quella modesta paginetta di musica, che gelosamente conservo, fu una rivelazione.

Livorno - Casa dove nacque Mascagni.

" D'arte, non c'era che il concetto, l'idea; ma quel concetto quelle idee erano mille volte più interessanti di concetti e di idee che formano i *Kyrie* di certi parrucconi dell'arte.

" Cambiammo strada; prestissimo al pianoforte fu aggiunta la lezione d'*armonia*, poi quella del contrappunto, ed egli ebbe la pazienza e la costanza di copiarsi tutto il Trattato di Cherubini

per capirlo meglio! I progressi furono prodigiosi: ogni giorno egli aveva qualche cosa di nuovo da presentarmi: fossero lezioni teoretiche, fossero saggi liberi, ogni suo brano di musica era una conferma continua di una natura geniale, veramente fenomenale. Seguirlo nella produttività sua in quel tempo è impossibile; io ho una cassa di sue composizioni; ognuna, lo ripeto, è una *promessa*, maggiore perfino della riuscitissima *Cavalleria*.

" Una *sinfonia in fa* in quattro tempi è una imitazione classica stupenda: la romanza *La tua stella*, ridotta poi in tutte le salse, è una di quelle melodie che caratterizzano il genio; non meno *La stella di Garibaldi* e una *Leggenda* per tenore che fece la fortuna di un giornale, e romanze e cori e *ouvertures*, tutte presto divenute popolari, tanto che egli fu conosciuto a un tratto da tutta Livorno e da tutta la Toscana.

" Parlando ancora dei primi passi, c'è da ricordare questo, che egli scrisse una *Messa* per una certa solennità religiosa da compiersi in un vastissimo tempio: ebbene, la mattina alle sette una folla enorme invase talmente la chiesa, che fu necessario l'intervento della pubblica sicurezza per evitare seri guai; e, ad onta del luogo sacro e della presenza dei vescovi e di tanta solennità liturgica, al *Sanctus* scoppiarono gli applausi, come all'*Agnus Dei* tutto il pubblico era commosso.

" Ormai bastava l'intervento di Mascagni (ed aveva appena 17 anni) per accrescere l'esito finanziario di qualsiasi pubblica beneficenza, come non eravi riunione aristocratica in cui egli non occupasse il primo posto.

" Spinto dall'impeto dell'arte e della volontà, volle accingersi a comporre una specie di *Cantata*. Io gli feci il testo ed egli la musicò per *soli, cori* ed *orchestra*. Il titolo era: *In Filanda*. Gliela concertai e gliela diressi il 9 febbraio 1881.

" Il successo fu enorme; si può dire che tutta la Toscana volle udire quella musica e salutare quel giovanetto autore, così promettente.

" Egli salutava il pubblico delirante, ripetendo a me ed ai presenti: — Eh quanto chiasso! Vale davvero tanto la mia musica?

Ebbe onori a bizzeffe, orologi d'oro, catene, anelli, corone d'alloro di tutte le foggie, nomine d'accademico da ogni parte. Per la strada si vendeva a due soldi il suo ritratto.

" Il lavoro fu dedicato dal Mascagni al maestro Ponchielli, il quale mi scrisse, in data del 10 aprile dello stesso anno: " d'essere

veramente felice di leggere quella bella e sacra musica, tutta cuore e tutta sentimento: essere felice pronosticare da questo primo saggio al Mascagni una delle più splendide carriere da compositore."

" Incoraggiato dal Ponchielli stesso, io accettai che il mio allievo concorresse all'Esposizione di Milano di quello stesso anno 1881, dove, corollario a tanto successo, egli riuscì premiato.

" Ormai non era più possibile tenere a freno il giovane musicista, il quale andava ogni giorno acquistando maggiori cognizioni, riuscendo a leggere a prima vista le partiture d'orchestra, perfino delle opere di Wagner, tanto che sapeva poi a memoria tutta la *Trilogia* con grande scandalo dei buoni amici livornesi.

Forno Mascagni a Livorno.

" A un tratto tutti i musicisti d' Italia ebbero occasione di conoscerlo: ed egli, sempre meco, venne a Milano ed ebbe lusinghiere accoglienze da Boito, da Ponchielli, da Gomez. A Firenze accadde lo stesso.

" Intanto una sua *Ave Maria* andava a ruba; tutte le Riviste gli chiedevano una pagina di musica; tutte le dame un autografo, gli artisti il ritratto.

" In me cominciò allora a germogliare un profondo pensiero: quello che io avevo assunto una forte responsabilità. Dopo i successi ottenuti dal giovane, bisognò convincere il padre a lasciargli studiare la musica interamente.

" Il buon fornaio mi rispose:

" — Mio padre faceva il pane, io faccio il pane, Pietro deve fare il pane.

" Io gli risposi certo con poca grazia ed egli... per poco non mi spaccò la testa. Fuggii dalla bottega, e non ebbi più il coraggio

di affrontare le sue ire: misi delle brave persone a patrocinare la causa, e forzatamente o spontaneamente il *nulla osta* paterno venne, ma con esso un'assoluta noncuranza verso il figlio ribelle, che impunemente ripudiava il pane genealogico per l'arte di Rossini.

" Niente paura: Mascagni stette sempre con me, la mia famiglia fu la sua tutti i giorni, tutte le ore; la buona anima di mio padre riponeva in quel giovine una fiducia illimitata; lo amava quasi quanto i suoi figli; non guardò a spese, a disagi, a noie; tutto fece e sempre a pro di Mascagni, ma morì, pur troppo, prima di sapere ben fondate le sue premure.

" Ritornando, dunque, alla mia responsabilità di fronte all'Arte, cominciai a riflettere che il mio modesto sapere non era più sufficiente a completare quell'artista così eccezionale. Non fu difficile trovare chi comprendesse il mio pensiero: il conte De Larderel. Questi mi disse:

" — Mascagni dia ancora un maggiore e più completo saggio del suo ingegno e de' suoi studi, riesca, e poi fate conto su me.

" Con nuovo coraggio fu scelto un altro lavoro. L'ode di Schiller *Alla gioia* fu il campo ubertoso su cui Mascagni doveva raccogliere nuovi e più olezzanti fiori di rigogliosa vegetazione artistica. Si accinse al lavoro con lena; l'ode risultò un'opera grandiosa in quattro parti per *a soli, cori* e *grande orchestra*.

" Furono necessari sei mesi di pazienza per sopportare tutte le stramberie (è stato sempre eccentrico) del focoso musicista nella gestazione di questa nuova composizione.

" Ai periodi di zelo e di fecondità prodigiosa seguivano dei momenti di sfiducia e di mal giustificata apatia: ripicche, capricci, malumori.

" Il giorno avanti le prove generali, le *danze* non erano ancora compiute; io glielo andavo ripetendo ogni giorno. Seccato, piegandosi piuttosto all'autorità di mio padre che alla mia, in due ore concepì e istrumentò quelle cinquanta stupende pagine di musica che Ponchielli classificò (lettera a me diretta il 9 marzo 1883) per un capolavoro.

" Dando uno sguardo a quella grossa partitura che gelosamente custodisco, non posso fare a meno di ammirarne le bellezze grandi che essa contiene. Vi è una *romanza* per baritono di una dolcezza incantevole; un grande *concertato* pastorale con degli ingegnosi passi per istrumentini ed un crescendo sinfonico di effetto

immediato. A *sole voci* ed otto *parti reali* la *Preghiera* arieggia il fare classico pieno di poesia e di maestà. Un *coretto* spigliato è un amore; altre arie, altre cose sonvi bellissime, se tutte non le superano la grande pagina dell'*allegria autunnale* con quelle *danze* deliziose, quel valtzer per coro di smagliante effetto e quella *fuga* finale che è tutto quello che può essere di vertiginoso, in cui l'ubbriachezza è descritta con colori di grande evidenza. Nell'ultima parte, oltre un *corale* serio, vi è un *quartetto* che segnò il culmine del successo e che farebbe, senza esagerazione, la fortuna di un'opera.

" Il poema *Alla gioia*, eseguito sotto la sua direzione da centodieci esecutori al Teatro Avvalorati di Livorno, ebbe un successo colossale: Livorno pregustò la soddisfazione di aver dato i natali ad un insigne artista ".

Ecco, per sommi capi, descritta quella precocità del Mascagni, che pochi hanno conosciuto, e a quella precocità è seguíta una virilità straordinariamente brillante.

Gli esami di ammissione al Conservatorio di Milano - Ponchielli e gli altri esaminatori - Le prime lezioni - La volontà di riuscire - La vita nel Conservatorio - Il " Guglielmo Ratcliff " - La fuga dal Conservatorio.

La vita di Mascagni nei primi anni della giovinezza non è mistero per nessuno. Per la gentile esibizione del conte di Larderel, che s'impegnava di mantenere a proprie spese il giovinetto almeno per due anni al Conservatorio di Milano, Mascagni vide realizzato il suo sogno. Il padre si era lasciato persuadere, e Pietro era partito pieno di fede e di speranze alla volta di Milano.

Ma bisognava prepararsi agli esami per l'ammissione all'Istituto. Guai per lui e per il suo avvenire se a quella prima ed ardua prova fosse rimasto soccombente. E dal giugno all'ottobre del 1882, assoggettandosi a dei sacrifizi inenarrabili, egli studiò giorno e notte. Nelle lettere scritte al padre durante questo periodo, attraverso le più affettuose espressioni per la sua famiglia e le parole più amorevoli pel padre, che fanno fede della bontà grande del suo cuore, egli narra con giovanile schiettezza, i suoi dubbi, i suoi timori, le sue speranze, le privazioni a cui si assoggetta.

Non si possono leggere quelle pagine senza provare un senso di profonda commozione, senza sentire un fascino irresistibile verso il giovinetto che, nella sua ingenua bontà, non dissimula mai la fiducia che ha nelle proprie forze, la speranza di

arrivare, di vincere, di farsi una posizione, di migliorare la condizione della sua famiglia e specialmente di suo padre che ha diritto di riposarsi dopo tante fatiche sostenute per l'educazione e l'istruzione dei suoi figli.

Un documento di grande interesse è la lettera che Mascagni scrisse a suo padre dopo l'esame sostenuto il 12 ottobre 1882 per l'ammissione al Conservatorio di Milano. La trascrivo integralmente:

Milano, 12 ottobre 1882.

Caro babbo,

Finalmente ho terminato di stare sempre coll'animo preoccupato per gli esami. Anche questi sono finiti e, felicemente, se Dio vuole.

Credi che avevo una paura da non dire. Quando andai al Conservatorio ero bianco come la carta, e me ne stavo sempre solo da una parte col mio fagottino di musica sotto il braccio.

Per colmo di sventura ero l'ultimo a dover dare l'esame e il soffrire fu più lungo ancora. E quando vedevo andare i miei compagni nelle celle a dare l'esame, da un lato li invidiavo perchè andavano a subire la loro sorte, dall'altro non avrei mai voluto giungere a quel momento.

Se vedessi quanti esaminandi! Ci erano anche tre signorine a dare l'esame di composizione e cinque o sei per il violino.

Fra i miei compagni c'erano taluni che passeggiavano in su e in giù per i corridoi col cappello indietro e le braccia incrociate sul petto, che parevano tanto sicuri del fatto loro, quanto io sono sicuro di essere nato a Livorno. Ed io li invidiavo, perchè veramente non ero molto sicuro, per quanto abbia studiato assiduamente giorno e notte.

E dire che quando andarono a dare l'esame, quei giovani che prima erano franchi ed allegri, si sono persi, hanno balbettato e non sono stati capaci a far niente; e qualcuno di loro l'ho veduto piangere; ed erano giovani di ventidue e ventiquattro anni.

Io invece fui al contrario; stetti sempre prima dell'esame in una continua e tremenda agitazione, la quale crebbe a dismisura e fu al colmo quando l'usciere chiamò "Mascagni!"

D'allora, come se mi obbligasse a ciò una forza interna, non ebbi più alcun timore, e con passo franco entrai nella sala dove era la Commissione composta di Bazzini, Ponchielli, Domenicati, Galli, Pan-

zini ed un altro. Appena entrato mi levo il cappello e con voce forte e sicura dico:

— Buon giorno, signori!

— Oh caro Mascagni, — mi fa il Ponchielli. E mi presenta alla Commissione dicendo a tutti che avevo fatto due cantate, ecc.

Io mi aspettavo qualche parola d'elogio o d'incoraggiamento da quei signori, ma invece, quando Ponchielli ha finito, mi squadrano tutti da capo a piedi e mi tempestano di tante domande estranee all' esame; domande che, credo, avrebbero tolto il coraggio e la speranza a chiunque altro.

Mascagni a 22 anni.

Bazzini e Domenicati mi usarono dei riguardi dicendo il primo di conoscere per fama l'Istituto Cherubini, e il secondo lodando molto la mia *Filanda,* che egli conosce perfettamente.

Io sostengo tutti quegli sguardi con la mia calma abituale, e quasi sorridendo, e rispondo alle domande con voce alta molto e sempre freddamente.

Capivo bene che se, per disgrazia, perdevo il sangue freddo ero bell'andato. Quindi spiego la mia musica e la consegno ai professori, i quali tutti si mettono a guardarla con attenzione scrupolosa. Bazzini mi aveva fatto sedere ed io dal mio posto guardavo attentamente quei sei professori, i migliori d'Italia, che tenevano in mano la mia musica e la riguardavano come può fare un delegato dal ministero mandato, a riguardare le bucce a qualche cassiere che amasse la... fuga. E questa medesima anzi piacque molto a Bazzini.

Io poi ero talmente assorto nell'osservare quei sei tipi, che non mi ricordavo neppure di dover prendere l'esame. Ad un tratto vedo che si consigliano fra loro e poi mi dànno un pezzo di carta su cui ci era una frase di musica e mi dicono di andare a fare delle " imitazioni. " Io, senza nemmeno pensarci e quasi macchinalmente, prendo il foglio ed esco. L'usciere allora mi rinchiude in una cella, solo. Appena entro, vedo un pianoforte; io, senza punto curarmi dell'esame, mi

metto a suonare. Era tanto tempo che non suonavo e mi pareva di toccare il cielo con un dito, nel mentre che toccavo con tutte le dita i tasti del pianoforte. Ma a un certo punto mi sovvengo dell'esame e prendo quel foglietto che mi avevano dato e leggo: *Imitazioni.*

Sarà, ma non ci cavo le gambe, dico fra me; ma tant'e, coraggio e al lavoro. E senz'altro, mi metto a scrivere sopra un mezzo foglio bianco che mi aveva dato la Commissione. In meno di cinque minuti, ho fatto. Quindi altre manate al piano e poi torno nella sala dei professori, i quali riguardavano ancora la mia povera musica.

Appena entro, tutti si precipitano sopra le mie carte e ne spiano ogni battuta ed ogni nota. Mi dicono che va bene ed io ne ringrazio Dio colla mente e spero di far presto.

Invece mi dànno un *basso,* sul quale io devo al pianoforte improvvisare gli accordi.

— Se lo vuole ripassare, lo ripassi pure — mi dice Bazzini.

Ma appena mi siedo al pianoforte, quelli della Commissione si alzano e mi vengono tutti intorno. Allora io comincio ad improvvisare e prendo un filare da non ti dire... Ad un tratto però gli occhi mi si velano, mi si turano gli orecchi, sento un rumore nel capo e non so più tirare innanzi.

— Avanti — mi dicono quelli della Commissione — *la seconda e la quarta sul fa.* — Per fartela breve non seppi trovare quale era la nota accanto al *fa.* Mi accorsi di aver perduto il sangue freddo e senz'altro mi alzai dicendo che non potevo assolutamente andare più innanzi.

Quelli della Commissione si dichiararono soddisfatti e mi lasciarono andare dopo avermi consegnato la musica. Seppi dopo che si erano dimenticati di farmi l'esame *ideale,* e ciò mi dispiacque molto perchè in quel ramo mi sarei fatto molto onore.

Ma Ponchielli mi dichiarò che bastava ciò che avevo fatto e che sarei accettato senza dubbio. Ieri, infatti, andai al Conservatorio e il Segretario mi dette la carta d'ammissione dicendomi che ero accettato.

Credi, babbo, che io sono proprio soddisfatto, perchè ho avuto tutti punti molto buoni che poi, riuniti, hanno formato la media di otto che credo, per ora, nessun altro abbia raggiunto.

I miei compagni mi invidiano e mi stanno d'intorno tutti dicendomi che il loro esame non l'hanno fatto bene ed altre cose inutili.

Io vado tutti i giorni in Conservatorio. Il 17 credo che comincino le lezioni. Io concorro ad un'opera là al Conservatorio col premio di lire 600. Bisogna terminarla per il 30 maggio 1883.

Adesso non diranno più che io non mi faccio onore altro che nella mia città. E tutti quelli della Commissione, meno il Ponchielli, erano tutti affatto a me nuovi. E non diranno neppure che il Ponchielli mi abbia fatto passare per commiserazione, perchè mi dichiarò, sino da principio, che lui avrebbe detto la pura verità e che l'esame lo lasciava fare agli altri. E non diranno neppure che quelli della Commissione erano *somari*, come per lo più dicono a Livorno, mi pare ? ? ?

Baciami tanto i miei cari fratelli e tu ricevi un grosso abbraccio dal

Tuo
PIETRO.

Un altro documento non meno importante, rinvenuto fra le carte paterne, e che dà un'idea ben chiara della volontà precisa del giovine di farsi una posizione nell'avvenire, è questa lettera che porta la data del 18 giugno 1883.

Ecco ciò che scrive al padre:

Mio caro Babbo,

Con molto piacere sento dalla tua cartolina che voi state bene. Anche la mia salute è ottima. Ieri andai dai signori Ponchielli e la signora Teresina mi trovò un po' ingrassato, cosa che mi hanno già detto i mie amici. Già il freddo non mi ha fatto mai male.

I signori Ponchielli ti salutano tanto tanto. Essi mi dànno molte speranze e pensano molto a me. Credi che mi vogliono un gran bene!

Speriamo che presto possa fare fortuna ed essere la consolazione di tutta la famiglia e più ancora di mio padre. Volontà e coraggio non mancano, ma ci vuole anche fortuna. Speriamo !!...

Intanto al Conservatorio sono contentissimi di me e questo è abbastanza. Ti prego di essere tranquillo e di avere sempre speranza e fiducia in me. Il mio primo pensiero è quello di poterti aiutare, e con la mia ferma volontà e il mio coraggio di ferro, non dubito punto della riuscita.

Abbi un abbraccio dal tuo Pietro che non ti dimentica mai.

All'epoca del Conservatorio, le condizioni economiche di Mascagni erano meno che modeste. Ma l'idea di potere un

giorno essere utile alla famiglia, non l'aveva abbandonato nemmeno allora.

Fra le molte lettere dell'epoca, vale la pena di riprodurre queste:

Milano, 5 novembre 1883.

Caro babbo,

La mia salute è sempre eccellente e mangio anche con molto appetito. La stagione è abbastanza buona quassù, ma c'è freddo.

Senti babbo, se tu volessi mandarmi due braccia di panno, penserei io a farmi un paio di calzoni, perchè ho trovato un sartino che lavora bene e per poco. Gli do anche a riguardarmi il palton. Ma puoi aspettare altri otto o dieci giorni perchè non c'è furia.

La roba vorrei che fosse abbastanza pesante e color marrone. Poi, vedi, ci devo avere a Livorno una giacchetta d'inverno *verdona*, a due petti. Se tu me la mandassi, penserei io a farla rivoltare. Pensa poi a far risuolare quel paio di scarpe dal Cosimi. *Tacchi bassissimi e senza scavo!* Mi manderai poi con comodo tutto insieme.

Ti do una buona notizia. In questo momento, sono venuti a dirmi che mi hanno accettato per contrabasso al Dal Verme, con *tre* lire per sera. Io sono matto dalla gioia! Voglio mandare tanti quattrini anche a Cecco!

Io studio sempre. Quest'anno mi farò molto onore. E vedrai che anche tu resterai tanto contento di me. Come avrei piacere, quando vengo per Pasqua a Livorno, di portarti un centinaio di lire!

Basta, speriamolo. Tralascio di scriverti perchè ho un amico che mi aspetta. Saluta tutti tutti, bacia Paolino e Zaira e tu abbi tanti abbracci dal

Tuo affmo
PIETRO.

Nel luglio del 1884 scriveva così al padre:

Meno male che fra pochi giorni sarò a Livorno. Voglio studiare tanto tanto. Prenderò il pianoforte. Ho da lavorare alla *opera grande* che devo terminare per quest'altro anno e, se mi va bene, prenderò il *gran premio* e la farò eseguire e ho tante speranze di fare una bella carriera.

Ormai un anno di Conservatorio è passato, quest'altro sarà per me una gran cosa, poichè la mia opera è di un genere molto nuovo e farà parlare assai.

A Livorno poi ti farò sentire tutta la mia musica. E ti farò sentire il pezzo che ho dedicato a te. Tutti mi dicono che è il lavoro più bello che ho fatto.

Tra due o tre giorni sarò fra voi. Mi pare mille anni!

Cerignola . Teatro Mercadante.

L'opera *grande* alla quale il Mascagni accenna, è il *Guglielmo Ratcliff*.

" Nel Conservatorio di Milano — così narra lo stesso Mascagni — mi capitò di leggere in un opuscoletto la traduzione del *Guglielmo Ratcliff* di Heine.

" I versi del Maffei, traduttore, mi parvero belli e, per quello che mi ricordavo degli studi ginnasiali, li giudicai molto armoniosi. Li declamavo la notte, girando su e giù per la camera, e mi ci infiammai così bene e me ne innamorai così pazzamente, che non sognavo altro che " l'osteria di Tom " nel dramma di Heine e la passione fantastica di Guglielmo e la vita avventurosa di quei masnadieri. Addormentandomi sentivo distintamente, in sogno, la parola e la musica del grande duetto d'amore fra Guglielmo e Maria.

" Pertanto non trovai pace finchè non ebbi scritto tre pezzi di quella che avrebbe dovuto essere la mia prima opera. Poi, nelle

vacanze dell'estate del 1882 a Livorno, buttai giù una gran parte del duetto e lo completai a Milano l'anno seguente. "

Ma la vita del Conservatorio non era fatto per futuro grande maestro. Fra quelle mura, fra quelle norme e consuetudini scolastiche, egli si sentiva a disagio. Uno spirito d'indipendenza, un desiderio di correre il mondo si facevano strada nell'animo suo. Lo spettacolo di tante vanità e di tante nullità, da cui si sentiva circondato, la guerricciola di alcuni professori che male si adattavano alle inquietezze e alle intemperanze del giovane, la impossibilità di conseguire, come avrebbe voluto, il diploma in due anni, la certezza di dover rimanere chi sa ancora quanto tempo al Conservatorio alle spese del suo mecenate conte De Larderel lo avevano mano mano convinto della necessità di andarsene, di affrontare il proprio destino, di uscire da quella situazione che si affacciava tutt'altro che rosea.

Ma che cosa avrebbe pensato suo padre, così poco favorevolmente disposto verso il figlio maestro di musica, e che avrebbero detto i parenti e gli amici di Livorno della risoluzione di abbandonare il Conservatorio?

Eppure l'idea di una fuga andava facendosi strada nell'animo suo. Quella vita non era più sopportabile. E una breve residenza a Cremona, dove la compagnia di Dario Acconci eseguiva una sua composizione dal titolo *Il Re a Napoli,* che riportò un grande successo per l'ispirazione genialissima, e procurò a lui la gioia di parecchie chiamate al proscenio, lo persuase più che mai a tradurre in atto il suo proposito.

Da Cremona così scriveva al padre:

Cremona, 21 marzo 1885.

Caro babbo,

Resterai a bocca aperta nel veder giungere questa mia lettera da Cremona. Sono qui presso una Compagnia d'operette a dirigere la mia composizione *Il Re a Napoli.* Cremona è un pezzo di Milano. Appena giunsi, attaccarono al manifesto una striscia che annunziava la mia venuta e la sera ebbi applausi e chiamate al proscenio. *Il Re a Napoli* fu replicato la sera dopo, e tutte e due le volte fu bissato.

Qua mi hanno usato un mondo di gentilezze e il Direttore della Compagnia mi ha offerto di farmi strumentare un'opera comica francese. Io ho accettato, perchè avrò da guadagnare qualche cosa: eppoi si tratta di roba spicciativa. Ma bisogna però che lavori a Cremona. La mattina parto per Milano, perchè non voglio lasciare le lezioni che m'interessano, e la sera torno qua.

Qui a Cremona non spendo niente e potrò fare qualche risparmio per comperarmi un paio di scarpe. Aggiungi che qui bisogna lavorare per forza, perchè non vi sono distrazioni ed è proprio una città morta. Io attendo continuamente alla mia opera. Stai dunque tranquillo, perchè il tuo Pietro non fa altro che pensare a te per la tua pace e per la tua felicità.

L'abbandono del Conservatorio doveva diventar presto un fatto compiuto. Dopo un lieve diverbio col Direttore dell'Istituto, Mascagni, insalutato ospite, lasciava Milano. La notizia della fuga addolorò profondamente il padre, che gli scrisse una lettera vivace deplorando la sua condotta.

Ed ecco che cosa gli rispondeva il figliuolo da Piacenza, in data 2 marzo 1885:

Piacenza, 2 maggio 1885.

Caro babbo mio,

Proprio in questo momento ricevo la tua lettera in data 30 aprile. Non puoi immaginarti il dolore che mi hai arrecato. Certo è che tu non avevi ricevuto la mia da Piacenza, se no non potevi scrivermi in tal maniera.

Da quella mia lettera avrai appreso tutto e sono certo che avrai moderato i tuoi giudizi a mio riguardo. E per mostrarti che non sono troppo ingenuo, voglio che analizziamo insieme il mio modo di agire e il tuo modo di pensare.

Tu mi dici che, fino agli ultimi giorni, ti davo buone speranze e ti davo per certo il mio esame di licenza. Ma bisognava che facessi così dal momento che anche io lo credevo perchè me lo davano a sperare. Mi rincresce di non avere con me la lettera dell'ing. Gianfranceschi, dove mi diceva che era andato in Conservatorio e che la licenza me la concedevano sicuramente. Appena avrò questa lettera, te la manderò insieme ad altre che servono a giustificare pienamente quello che ho fatto.

Io avrei voluto, del resto, che ti fossi trovato al mio posto. Dimmi un po' che cosa avresti fatto, babbo mio?

Senti: il signor Conte, l'anno scorso, restò dispiacente perchè non presi il diploma e mi disse queste precise parole: " Io credevo fosse una cosa di due anni; basta, se si tratta di un anno ancora, nulla di male; seguiterò a mandarle i denari."

Cosicchè quest'anno, non potendo avere la licenza, era costretto a restarmene a Livorno a calpestare le lastre del selciato senza guadagnarmi un centesimo e senza avere una speranza al mondo.

Eppoi, caro babbo, il signor Direttore che si è data tanta premura di avvisarti che io ero un poco di buono, non ti ha detto la verità, perchè quella gente la verità non la dice mai. Cosa avresti fatto tu se ti avessero mandato a chiamare in Conservatorio e ti avessero detto: " O si licenzia dal Conservatorio da sè stesso o noi lo mandiamo via ." Piuttosto che farmi cacciare, credetti bene andarmene.

Cosa ne dici? Ed io non comprendo con quale coscienza il signor Direttore ti abbia scritto lamentandosi che io mi sia ritirato dalla scuola. E ti scrivo con tanta coscienza, che ti autorizzo anche a mandare questa mia lettera al Conservatorio. Io so di dire la verità, io so di avere una coscienza, mentre quella gente lì non ha cercato certo di agevolarmi la carriera.

Non c'è che una persona degna di tutti i riguardi ed è il professor Saladino, che mi ha sempre voluto bene e mi ha dato dei buoni consigli.

Del resto, il signor Direttore poteva anchè dirti che io dovevo fare altri due anni di studi, mentre che in questi due anni io posso formarmi un buon nome ed una posizione invidiabile. Tu mi dici come farò per la mia opera [*Guglielmo Ratcliff*] per la quale ho già firmato il contratto in carta bollata. E come avrei potuto fare se fossi restato in Conservatorio? Sai bene che mi proibiscono tutto, tutto. Se l'avessi fatta eseguire, mi avrebbero espulso; mentre che ora posso terminarla con maggior comodo e posso farla eseguire.

E allora, caro babbo, si vedrà chi riderà. Ride bene chi ride l'ultimo. Ora ridano pure, che a me importa un fico secco. Io posso camminare a fronte alta, perchè ho la coscienza pulita, e posso dire di guadagnarmi la mia giornata onestamente. In quanto al Conte, quando avrò dato la mia opera, avrò coronato i suoi beneficî, facendogli inoltre risparmiare qualche migliaio di lire. E la mia opera, grazie al mio studio ed alla mia volontà, è a buon punto, a dispetto di tutti; e senti in proposito che cosa mi scrive l'ingegnere Gianfranceschi. Egli parla di fare accomodare il libretto dell'illustre prof. Fontana che mi farebbe *gratis* il lavoro, e mi scrive queste righe che ti rimetto intere ed autografe, onde non si creda che me le invento:

" Egli (parlando di Fontana) ti potrebbe fare molto bene e molta *réclame;* sai quanta influenza ha qui a Milano. Perchè tu devi pensare di far dare il *Guglielmo* qui, onde la tua vendetta verso il Conservatorio sia completa."

In quanto poi a quelli che mi deridono e dicono che avevano profetizzato *questa mia fine*, dirò che questa non è una *fine* per me, ma è *un principio* della mia carriera, e se ne avvedranno dopo.

Non sono dispiacente che di te, ma spero che cambierai proposito e mi scriverai subito una bella lettera che mi faccia tornare tranquillo, perchè penso, babbo mio (e tu lo saprai di certo), che non potevo fare altrimenti. Del resto la chiamano una *disfatta* la mia? Vorrei vedere quanti dei miei concittadini desidererebbero una *disfatta* eguale alla mia.

Vorrei sapere un po' quanti, specialmente musicisti, guadagnano ciò che guadagno io e ciò che potrò guadagnare. In quanto poi al così detto posto *onorato* che mi rimproveri, basta che ti dica questo: il maestro Vallini di Pescia, un distintissimo maestro, direttore della banda del 28° reggimento che è stato anche a Livorno, ha chiesto di entrare come direttore in questa Compagnia!

Mi sembra, caro babbo mio, di avere risposto a tutto. Concludo: dal Conservatorio mi sono licenziato, perchè, altrimenti, mi avrebbero mandato via; ma in ogni caso sarei venuto via lo stesso, perchè il Conte non mi ci avrebbe più mantenuto. Eppoi perchè restando in Conservatorio, non avrei potuto far eseguire mia opera che mi può dare un nome ed una posizione.

La stima del Conte me la riguadagnerò coll'esecuzione di questa mia opera. Ora io ho una posizione indipendente, e non posso che ringraziare il signor Forlì e Dario Acconci che mi hanno aiutato in un momento in cui avevo estremo bisogno, venendo persino a Milano per conoscere la mia posizione.

E infine, mio caro babbo, ti prego di perdonarmi se ti ho dato dei dispiaceri forti, e ti scongiuro di stare tranquillo, chè la mia carriera è bene avviata.

Scrivimi con calma e pensa che io ho calcolato tutto tutto e non ho fatto niente a caso.

Baciami il mio caro Paolino e la mia cara Zaira, e tu, caro babbo, abbi mille abbracci e mille baci dal

Tuo PIETRO, che ti vuole tanto bene.

In Compagnia d' operette - Le peregrinazioni in alta Italia - La stagione a Napoli. Una rappresentazione del "Satanello" - Da Scognamiglio a Maresca - Tre mesi a Cerignola - Una lite con Maresca - Il piano di fuga - Le valigie del "Ratcliff."

Lasciato il Conservatorio, Mascagni accettò la scrittura di direttore sostituto della Compagnia d'operette che trovavasi a Cremona. Ed ecco, in proposito, ciò che scrive il Maestro:

" Era la Compagnia di un tal Forlì, buon diavolaccio, che aveva pattuito di darmi cinque lire al giorno e me le dava con una irregolarità un po' capricciosa, ma facendo sempre onore, o prima o poi, ai suoi impegni.

" Io non ho desiderato mai il male di nessuno, ma confesso la verità che, tanto a Cremona, come a Piacenza, a Reggio Emilia, dove ci recammo con la Compagnia, sperai in qualche bella infreddatura da obbligare il direttore d'orchestra a stare un paio di giorni a letto pur di dirigere io, almeno una volta. Ma quel briccone era sano come una lasca, e non volle mai, neanche una sera, cedermi l'onore della bacchetta. Quest'ambíto onore mi venne conferito, finalmente, a Parma, dove diressi *Cuore e mano* di Lecocq.

" Da Parma passammo a Bologna, al Teatro Brunetti; ma gli affari andavano in ragione inversa delle soddisfazioni del mio amor proprio, e un giorno seppi che il bravo Forlì ci mandava tutti a spasso per scioglimento forzato della Compagnia. Ripiegai la mia roba e, mogio mogio come un cane frustato, me ne tornai in famiglia a Livorno. Avevo potuto a malapena raggranellare i denari

pel viaggio. Passò l'estate, passò l'autunno, quand'ecco un invito del Forlì che mi chiamava a Napoli. La Compagnia è rifatta e mi si offre il posto, nientemeno, di direttore d'orchestra del Fondo: io, giubilando, corro a Napoli, accetto con gratitudine le condizioni e gongolo sentendomi dare del " maestro " a tutto pasto.

" Mi ricordo che una domenica si faceva una rappresentazione diurna con l'operetta *Satanello*; il teatro era pieno come un uovo e chiassoso come un teatro napoletano. Fu chiesto il *bis* di un pezzo, ed io che non volevo che la Compagnia si stancasse, perchè doveva agire anche la sera, tenni duro e mandai avanti la rappresentazione.

" Urli e fischi da levare i sentimenti, ed io sempre avanti: se non che, a un tratto, fu visto volare dal lubbione un oggetto voluminoso e, descritta una bella curva, venire precipitosamente a battere nella spalliera dello sgabello direttoriale. Era un guanciale al mio indirizzo. Naturalmente feci il *bis* richiestomi con mezzi così persuasivi.

" Scioltasi di lì a poco la Compagnia, combinai con lo Scognamiglio, che piantava le sue tende al Fondo. Fui direttore e concertatore con un repertorio di una ventina di operette e con la paga di sette lire al giorno. Furono allora i giorni miei più tranquilli e la Compagnia faceva buonissimi affari, tanto che il proprietario del Politeama di Genova, che venne apposta a Napoli, ci scritturò per novanta recite, compreso il Carnevale del 1885.

" Da Genova, il mio quieto vivere andò dileguando, perchè cominciò la *via crucis* delle poche recite staccate, da una piazza all'altra. Da Genova ad Alessandria, da Alessandria a Modena, da Modena ad Ancona, da Ancona ad Ascoli Piceno per la inaugurazione di una strada ferrata, fu un correre affannoso e continuo, ma con poca utilità di profitto. Quel che temevo accadde; la Compagnia si sciolse e io rimasi senza il becco di un quattrino.

" Ma, come pei bevitori, c'è una Provvidenza per i maestri di musica. Avevo stretto amicizia con brava gente che mi dimostrava una gran simpatia e, qualcheduno, cui feci sentire i pezzi già scritti della mia opera, diventò subito frenetico di quella musica e, perchè io lavorassi, mi sovvenne anche di qualche danaro. Avevo scritto in Ancona la sinfonia del *Ratcliff* e ora in Ascoli, in mancanza di meglio, continuai ad infervorarmi dell'opera e scrissi l'intermezzo e poi tutto l'atto quarto, che in pochi giorni strumentai.

" L'appetito era ancora in me potentissimo, ed io cercavo di distrarlo, dandomi a contemplare quelle immagini misteriose che mi pa-

reva uscissero dalla mia opera, come quegli altri due fantasmi che vede sempre l'eroe del dramma. Ma, con tutto questo, le note musicali non mi davano da mangiare, e risolvetti di tornare in Ancona, scrivendo intanto lettere su lettere per combinare una scrittura qualunque.

" Possedevo, per tutta ricchezza, un orologio ed una catena d'argento e un anello d'oro. Li vendei un giorno che mi mancava perfino il pane, e mi mangiai lentamente il loro importo facendo sacrifizio anche di un mezzo sigaro.

" Una mattina, finalmente, ricevo da Napoli l'invito di partire subito per il Teatro del Fondo e, con l'invito, un vaglia di cento lire. Ero scritturato nella Compagnia del duca Cirella.

" Ma, dopo un mese, eravamo di nuovo tutti a spasso per scioglimento della Compagnia, ed io rimasi senza occupazione per un buon mese e mezzo. Non perdei il mio tempo; tutto il mio pranzo era un piatto di maccheroni; ma intanto lavoravo di lena a comporre e strumentare l'opera che mi cresceva rapidamente sotto gli occhi in una bella quantità di fogli da musica che riponevo religiosamente in una valigia. Era il tesoro del mio avvenire: così almeno fantasticavo nelle mie lunghe passeggiate alla Villa, a Posilipo, a Portici, quando mi pareva di sognare ad occhi aperti, e nelle fosforescenze del mare vedevo chi sa mai quali pazze diavolerie di fortuna e di gloria.

" Poi mi scritturai col Maresca, sempre al Teatro del Fondo, e ricominciarono di lì a poco le solite peregrinazioni. Da Napoli a Benevento per poche recite; da Benevento a Foggia, finchè il 29 dicembre 1885 arrivammo con la compagnia a Cerignola, Puglie.

" Stetti per tutto il Carnevale dell'86 col Maresca, e la paga era di lire dieci al giorno, sufficiente per i bisogni miei e di mia moglie. Ma quella vita strapazzata, quel trovarmi in quell'ambiente di ripicchi, di gelosie e di pettegolezzi, mi tolsero la voglia di continuare. Suonavo discretamente il pianoforte e mi sentivo inclinato ad insegnare agli altri per una naturale facoltà comunicativa.

" A Cerignola tutti mi volevano bene cominciando dal sindaco cav. Cannone, e tutti mi incoraggiavano a lasciare la Compagnia per diventare maestro di pianoforte: le lezioni non mi mancherebbero di sicuro. Il Maresca seppe di questi innocenti maneggi e un giorno mi chiamò sul palcoscenico per dirmi che avevo torto di abbandonarlo; che fra pochi giorni si sarebbe andati in Sicilia e io facevo male a dar retta ai consigli di falsi amici.

" Ora non so più come andasse: fatto sta che alle mie risposte replicò il Maresca straordinariamente eccitato; si montò, s'infuriò e finimmo con delle legnate. Poco mi garbava questo sistema di persuadere la gente a rinnovare un contratto, e mi considerai ragionevolmente sciolto da ogni impegno.

" Avevo dalla mia i cittadini di Cerignola più autorevoli, e di accordo con loro, combinai di svignarmela. Danni alla Compagnia per la mancanza del direttore d'orchestra non ne recavo, perchè sapevo che il Maresca aveva già scritturato un altro direttore, il Balsimelli, che di lì a poco lo avrebbe raggiunto in Sicilia. Io avrei dovuto andarci tutt'al più per poche settimane e non me la sentivo affatto di continuare questa vita.

" Ecco dunque il piano che architettai.

" Si era all'ultima recita della stagione, e nelle prime ore della sera spedii i miei due bauli e la famosa valigia dove stava chiuso il manoscritto del *Ratcliff*, nella casa di una famiglia nostra amica. Là doveva aspettarmi mia moglie.

" Andai in teatro per dirigere: il Maresca, ridiventato dolce come una caramella, mi diceva che in Sicilia, per dove si sarebbe partiti il giorno dopo, gli affari andrebbero a gonfie vele, ed io non mi pentirei di averlo seguíto; tutt'altro.

" Io non risposi nè sì, nè no, ma ero fermamente deciso di mettere ad esecuzione la fuga combinata.

" E, appena finita la recita, corsi là dove era Lina mia moglie che mi aspettava; mi levai il *frack* (dirigere senza *frack* non potevo per quel rispetto che ho sempre avuto per il pubblico) e, quando immaginai che si sarebbe potuto attraversare la città senza pericolo d'incontrarci con qualcuno della Compagnia, uscimmo.

" I nostri ospiti dovevano accompagnarci ad una loro vigna. Un calesse ci aspettava fuori e, senza intoppi, ci mettemmo in via.

" Che notte! Era di febbraio; il freddo acuto ci frustava il viso, ed io soffrivo doppiamente, perchè mia moglie incinta provava tutti gli spasimi di quel rimbalzare scomposto del calesse. Tentavo di distrarla con barzellette, perchè il buon umore lo perdo di rado; ma le parole mi si gelavano come sorbetti. Percorremmo così cinque o sei chilometri: quando scendemmo alla casetta solitaria in mezzo alla campagna sepolta nelle tenebre, eravamo addirittura pezzi di ghiaccio. La Lina aveva le mani così rattrappite, che faceva fatica ad aprirle.

" Nella casetta abitavano due albanesi, ma la notizia del nostro arrivo era andata là un po' confusamente, ed a quell'ora non ci aspettavano più: potevano essere le tre dopo mezzanotte. Si fece una gran fiammata ed organizzammo alla meglio una povera cena: io più che di freddo, morivo di fame. Letti non ce ne erano, e bisognò improvvisarne con delle pietre di tufo e dei sacchi di legumi. Mi tornò in mente il ricordo musicale dei *Lombardi:*

Sarà talamo l'arena
Del deserto interminato.

" Involtati alla meglio, ma senza poterci levare il freddo da dosso, aspettammo che si facesse giorno, e ricordo benissimo che le ore non passavano mai.

" In mattinata, andammo poco distante di là ad un piccolo paese chiamato Stomarello, che doveva essere il quartiere generale per aspettarvi le notizie dal campo nemico. Nuovi del paese, io e mia moglie fummo presi per due innamorati che avevano fatto una scappata fuori del nido: cioè una fuga ed un rapimento in tutte le regole. E le persone che ci incontravano, sorridevano discretamente ammiccando con gli occhi. E questo pazienza: ma il guaio è che a Stomarello non fu possibile avere per il nostro pranzo un po' di brodo e di carne, di cui la mia cara Lina aveva bisogno dopo la dura notte passata in terra. A furia di cercare, fu gran ventura se trovammo un pollo!

" Aspettammo laggiù un paio di giorni e nessuno si era fatto vivo. Io ero inquietissimo. Venne finalmente da Cerignola il genero del sindaco a raccontarci le conseguenze della mia sparizione.

" Era accaduto questo. La mattina dopo l'ultima recita, la Compagnia doveva partire per la Sicilia e il Maresca, non vedendomi, andò a bussare alla porta di casa mia. Nessuno rispose, naturalmente. Mi cercò in paese, domandò, fece un'inchiesta in tutte le regole, e fattasi dare la chiave dell'appartamento che occupavo, andò a vedere persino sotto il letto.

" Poi ad un tratto, picchiandosi in fronte, gridò:

" — La valigia, ci deve essere a valigia!

" Era la valigia del mio *Ratcliff:* con questo ostaggio in mano, egli si sentiva certo di riagguantarmi. Ma il prezioso involucro si trovava in luogo sicuro. La Compagnia partì e il Maresca rimase ancora un giorno, sperando sempre di vedermi ricomparire da un momento all'altro. Poi se ne andò, giurando che otterrebbe giustizia; e io e mia moglie rientrammo tranquilli in Cerignola. "

PRIMA DI "CAVALLERIA"

Casa propria - La nomina a Direttore della Filarmonica di Cerignola - I primi risultati - La "Messa" del Maestro - Gli attacchi del "Risveglio" - Il Concorso del "Teatro illustrato" - Il dramma di Verga: "Cavalleria rusticana" - Un libretto su cartoline postali.

" Bisognava mettere su casa e, fatti bene i conti, calcolammo che occorrevano almeno cinquecento lire. Ottenni la somma dalla banca di Cerignola, obbligandomi a decurtare il debito di trimestre in trimestre. Mi ricordo che il cassiere, tutte le volte che andavo a regolare i conti e portavo la cambiale rinnovata e scemata, guardandola mi diceva:

" — Eppure lei non ha la firma da cambiali; lei non è indicato a far cambiali

" Fatto sta che il giorno in cui potemmo avere un letto nostro e una tavola nostra, e ci vedemmo io e Lina in faccia l'uno all'altra per quel primo desinare preparato in famiglia e mangiato fra noi due, senza la testimonianza importuna di avventori e di camerieri d'albergo, un senso di tenerezza ci prese e, guardandoci e stringendoci la mano, non vedemmo più nessuna nuvola nel nostro avvenire pur troppo incerto. Ero giovane, avevo una gran voglia di lavorare e nella cara città che mi ospitava non mi sentivo affatto abbandonato. Ma le lezioni di pianoforte in quei primi mesi erano rare e ci vollero tutti i miracoli della più scrupolosa economia praticata da mia moglie, perchè fosse possibile mettere la pentola al fuoco tutti i giorni, e non potrei giurare che qualche intermittenza

non ci sia stata. Il Sindaco e tutti quei signori del Municipio che mi avevano incoraggiato a smettere la vita girovaga, presero finalmente una risoluzione eroica e, con deliberazione della Giunta, crearono apposta per me un posto che non si sarebbero mai sognato di avere. Era il posto di direttore di una scuola orchestrale che io dovevo costituire. "

Due giorni prima della nomina a direttore della Filarmonica, così scriveva il maestro Mascagni a suo padre:

PIETRO MASCAGNI
MAESTRO DI MUSICA

Cerignola, 16 febbraio 1887.

Caro babbo mio,

Ho ritardato tanto a scriverti perchè volevo darti una buona notizia, una notizia che ti farà un piacere immenso. Io lascio finalmente questa arte di nomade, di saltimbanco e resto qui a Cerignola, maestro di musica.

Domani si riunisce il Municipio per nominarmi maestro municipale; per ora darò lezioni di piano e canto, in seguito dirigerò l'opera mia al Teatro Municipale ed ingrandirò la Scuola filarmonica.

Intanto mi contento di questo. È meglio 5 lire così che 20 in Compagnia. Inoltre avrò almeno una decina di lezioni private. Cerignola è un paese un po' arretrato, ma mi vogliono molto bene.

Qui metterò su casa di mia proprietà; ho già cominciato a comprare della tela ecc. Mi sarà facile trovare dei denari in prestito per fare una buona figura. Anzi ti prego di scrivere ai signori V*** che quanto prima manderò loro l'importo del mio debito, perchè voglio ritirare il mio cassone per certe carte che mi abbisognano, poichè debbo presentare dei documenti al Sindaco. Ed a proposito, è necessario che tu faccia quanto ti dico. Devi pregare il maestro Soffredini di fare una carta dichiarando che io ho studiato nel suo Istituto e che posso disimpegnarmi nel dare lezioni di qualunque genere, che ho studiato ecc., insomma quello che lui crederà di dire. Siccome più documenti ci sono e meglio è, senti se, per mezzo del maestro Soffredini, si potesse avere un certificato del maestro Menichetti di Pisa ed uno del cav. Magroni come ispettore dell'Istituto.

Tu, poi, dovresti pregare anche il maestro Luigi Pratesi di farmi una dichiarazione reputandomi idoneo di insegnare musica e pianoforte ecc. Prego inoltre tutti di scrivere sotto il certificato, oltre il proprio nome, anche tutti i loro titoli, qualità, ordini civili ecc. Sono cose che fanno effetto e s'impongono meglio. Io sono molto contento di queste cose. Intanto lavoro assiduamente all'opera mia, che presto sarà compiuta. E vedrai che saprò farmi onore!

Ti raccomando di fare al più presto tutto ciò che ti ho detto. La mia vita dipende forse da questa combinazione.

Abbiti un milione di baci dal tuo

PIETRO.

" Quando il Sindaco mi chiamò — così prosegue la narrazione il Maestro — per parteciparmi la lieta novella, disse che, prima di dar corso alla nomina, voleva sapere se io era in grado d'insegnare il maneggio di tutti gli strumenti che compongono un'orchestra, e se per conseguenza li sapevo suonare. Risposi di sì e il posto mi fu conferito.

" Come rimediai? in un modo semplicissimo: nei primi mesi, insegnai teoria e questa la conoscevo assai bene. Siccome gli strumenti rimanevano nella scuola, imparai a suonarli tutti, dal controbasso all'arpa. Dopo sei mesi pensammo all'insegnamento pratico e non credo, in coscienza, di aver rubato le cento lire mensili sul bilancio municipale. "

D'altra parte, tutte le risorse del Maestro, momentaneamente, erano basate su questa scuola.

Oltre lo stipendio di cento lire mensili, era stato concesso al Maestro e alla sua signora un appartamento con una stanza piuttosto grande, nella quale venivano impartite le lezioni. La scuola restava aperta regolarmente quattro ore al giorno. Si erano iscritti una quarantina di alunni che, sotto la guida del povero maestruccolo, avevano fatto in breve tempo rapidi progressi.

E, a conferma di tali ottimi risultati, ecco che cosa stampò il 28 aprile 1888 un giornale di Lucera *L'Avanguardia,* a. III, n. 13:

" Domenica ci fu qui un avvenimento artistico. Fu eseguita nella chiesa di Sant'Antonio la *Messa* del maestro Mascagni, che è lavoro forte e veramente originale, pieno di bellezza, inspirato alla esigenza del gusto moderno.

" C'era un pubblico numeroso, in gran parte eletto, e il fatto può dirsi del tutto nuovo, perchè le nostre chiese di provincia, con le volgarità delle loro cerimonie, sono interamente abbandonate agli ignoranti e alle donnicciuole.

" L'aspettazione era grande, poichè questa povera Filarmonica, fondata pochi mesi fa e diretta dallo stesso Mascagni, è stata fatta segno alle più accanite persecuzioni, succedendo di essa, come di tutte le altre buone ed utili iniziative nostre, combattute sempre dai tristi e dagli inetti, non mai difesa con sufficiente energia dai buoni e dagli intelligenti.

" L'aspettazione era dunque grande, ma non fu delusa: il successo fu completo ed indiscusso. Fin dal principio, si rilevò la forza del concepimento lirico, la vigoria dello strumentale, il gusto del poeta e la genialità del Maestro. Poichè il Mascagni è veramente artista squisito e compositore non volgare, cui è riserbato un brillante avvenire; ha intuito finissimo e la concezione esatta del bello, la cultura vasta, gusto moderno e ingegno robusto.

" Al *Sanctus*, al *Benedicimus* all'*Incarnatus est*, le note si librarono libere, ardite, in una gloria di sentimento, di affetto; e il canto saliva alto in una fusione di suoni dolcissimi, inebrianti.

" E quando l'ultima nota echeggiò del bellissimo finale, ci lasciò il desiderio acuto di sentire ancora, di sentire un'altra volta la squisita e spirituale opera d'arte.

" Così questa messa è una bella rivelazione; e i buoni e gli intelligenti, e quelli che si sentono letificati dalle inesauribili dolcezze dell'arte, non possono non gioire di questo successo che può dirsi paesano. Il Mascagni è stato un vero acquisto per Cerignola, e il non adoperare tutti i mezzi perchè non ci scappi è soltanto deplorevole indolenza, ma il combatterlo è audace vigliaccheria.

" La Filarmonica è composta in gran parte di fanciulli; può dirsi addirittura un miracolo quanto è stato fatto: andare in orchestra dopo pochi mesi di scuola, suonare come essa ha suonato, eseguendo una musica così delicata, cos irta di difficoltà, è cosa che superò di molto la comune aspettazione. Ripeto, può dirsi un miracolo di attitudine ad insegnare da una parte; di disposizioni ad apprendere dall'altra; di buona volontà per conto di tutti.

" E il paese, dopo questo sogno, dopo le luminose prove che ne ha dato il Mascagni della sua abilità, dell'abilità stessa degli allievi, a non proteggere e incoraggiare in tutti i modi questa nostra

unica istituzione intellettuale, farebbe opera, non dirò cattiva, ma semplicemente sciocca. Si persuadano una volta per sempre quelli cui sta a cuore il bene di questa città, che per rialzare il livello morale depresso, ci vogliono di queste istituzioni che mirano ad educare cuore ed ingegno."

Così scriveva Michele Siniscalchi il 24 aprile 1888, due anni prima del colossale trionfo di *Cavalleria rusticana.*

Malgrado i suoi meriti riconosciuti, giorni di amarezze infinite erano riserbati al Maestro.

Il *Risveglio,* un giornale avverso all'Amministrazione comunale presieduta dal cav. Cannone, tirava giù botte da orbo ogni settimana. Non si risparmiava nessuno degli avversari in quelle colonne trionfanti di partigianeria! Pel fatto che il maestro Mascagni era sostenuto dall'odiata Amministrazione, non poteva e non doveva sfuggire agli attacchi e alle persecuzioni del *Risveglio.*

Per i redattori del *Risveglio* e per tutti coloro che seguivano le idee sostenute dal giornale, Mascagni, che allora parlava poco, che non cercava di far sentire la sua musica, che leggeva una quantità di giornali che non si trovavano nemmeno nel gabinetto di lettura, che se ne stava tappato in casa, meno rarissime volte, era un originale, un misantropo. Eppure, come stipendiato dal Comune, perchè non doveva essere, pur esso, soggetto a controllo continuo? Perchè, non potendo egli quasi fornire il pane quotidiano alla moglie, aveva poi bocche inutili in casa, — la cagnolina per esempio, — *Titania,* che fu poi lasciata in pensione presso alcuni amici?

E perchè Mascagni si permetteva il lusso, due o tre volte l'anno, di far venire un panierino di fragole da Foggia o da altro paese? E perchè non si contentava di leggere i periodici locali, ma spendeva e sprecava tre o quattro lire, ed anche di più, per far venire a mezzo del barbiere qualche pubblicazione artistica?

Questi erano peccati grossi, e lo spirito pubblico domandava una riparazione; tanto più che il Maestro voleva bene a Cerignola ed ai suoi abitanti, ma aveva anche cercato di trovare qualche lezione a Canosa, parecchie miglia distante; e l'autorità municipale aveva avuto anche la debolezza di accordare il permesso voluto, perchè Mascagni potesse recarvisi personalmente.

Del resto il *Risveglio* prese uno di quei granchi che esorbitano assolutamente dalle proporzioni normali.

Mascagni aveva fatto eseguire un giorno dalla Filarmonica una sua composizione. Il giornale, che combatteva il Maestro come il più inetto dei musicisti e come incapace a comporre una nota, scrisse una critica che rimarrà un capolavoro di acume, e conchiuse che nulla si poteva immaginare di più strambo e di più pazzesco, ed il brano in parola, costituiva la prova provata della incapacità assoluta del Mascagni. Quel brano era il preludio della *Cavalleria rusticana!*

I redattori del *Risveglio* continuavano a non dargli tregua e non sapevano capacitarsi perchè quel *livornese* dovesse occupare un posto che spettava più logicamente ad un concittadino. Sicchè, allo avvicinarsi della scadenza del contratto annuale, gli attacchi si rinnovavano. Bisognava ad ogni costo liberarsi del maestruccolo. E il maestro Mascagni, in quei giorni, viveva nella più grande perturbazione. Se il partito avverso avesse vinto, erano irremissibilmente perdute quelle cento lire che assicuravano la vita alla sua famiglia! Ma il partito, capitanato dal cav. Cannone, era per fortuna, assai più forte del partito avversario, cosicchè il contratto veniva rinnovato.

Si tentò una volta l'ultimo colpo: si fecero ricorsi al Prefetto e fino anche al Ministro dell'Interno. Erano troppo gravi le condizioni economiche della città per potersi concedere il lusso di pagare 1200 lire all'anno un professore di musica per impartire l'insegnamento alle persone privilegiate del luogo!

Mascagni non si dissimulava che tutto il suo buon volere e tutto l'appoggio de' suoi amici avrebbero finito per rimanere soccombenti di fronte alla lotta lunga, tenace, ostinata.

Ed è in uno di questi periodi scabrosi che pensò di tradurre in atto un sogno della sua giovinezza, scrivere un'opera ispirata al dramma di Verga: *Cavalleria rusticana.*

A questo punto è utile lasciar la parola al Maestro:

" Una sera ero rimasto alla Filarmonica più a lungo del solito. Uscendo di casa per la consueta passeggiata, mi diressi dal mio barbiere, il fornitore dei giornali. La mia lettura giornalistica preferita era il *Corriere della Sera.* Ma non ricordo per quale motivo, quella sera il giornale non era giunto.

" Il giornalaio barbiere mi disse: — Questa sera si accontenti del *Secolo.*

" — Benissimo, — risposi; e col mio giornale in tasca ritornai a casa.

" D'un tratto, aprendo il foglio, escii in una esclamazione: — Per bacco, — dissi — ecco un'occasione da non lasciarsi sfuggire!

" Mia moglie mi guardò sorpresa.

" — Che hai? — mi disse.

" — Può darsi che la fortuna ci assista, e sarebbe tempo!

" — Ma puoi dirmi che cosa ti è accaduto, che cosa hai letto? — replicò la Lina.

" — Ecco — e mostrandole il giornale — *Il Teatro illustrato* ha bandito un concorso per un melodramma in un atto, ed io voglio concorrere!

" — È un'idea eccellente! dovresti tentare.

" In quel tempo non avevo tralasciato di occuparmi del mio

Cerignola - Il Giardino.

Ratchliff, tanto che l'avevo condotto pressochè in porto. Nel 1888, mi mancavano soltanto poche scene, ma lasciai lì lo spartito e, per parecchio tempo, non ci misi più mano.

" Volevo farmi conoscere con un lavoro di minor mole: il concorso del *Teatro illustrato* venne a buon punto; l'idea di *Cavalleria rusticana* mi sorrideva più che mai.

" Quell'anno era morto il Novi-Lena, deputato di Livorno, e, profittando del ribasso ferroviario concesso agli elettori, pensai di recarmi nella mia città e pregare l'amico Targioni di farmi un libretto.

" A quell'epoca vi era pure un'esposizione musicale a Bologna, e Martucci dirigeva al Teatro Comunale il *Tristano e Isotta*. Mi fermai

pertanto a Bologna per assistere allo spettacolo, che mi fece una grande impressione, e poche ore dopo partii per Livorno.

" Il buon Targioni rispose dapprima negativamente alla mia dimanda: aveva troppo da fare allora e non avrebbe potuto scrivermi un libretto; però alla mia insistenza cedette aggiungendo che mi avrebbe spedito i versi a Cerignola.

" Ritornai dunque alla cittadina ospitale. Attesi parecchio tempo invano il libretto, e scrissi più volte a Targioni sollecitando la promessa fatta. Ed ecco giungermi, per cartoline postali, una parte dei versi richiesti. Ma, dopo poco, il Targioni si arrestò e incaricò il Menasci di proseguire, tanto più che i termini fissati dal concorso erano piuttosto brevi. Io non avevo dinanzi a me che una cinquantina di giorni appena! Dunque! Aspettando, pensavo sopratutto al finale. Quell'" hanno ammazzato compare Turiddu! " me lo sentivo zuffolare negli orecchi, ma non vedevo la possibilità di uscirne se non trovavo la frase e gli accordi orchestrali ultimi che destassero una forte impressione. Come andasse non so, ma il finale mi balenò ad un tratto nelle orecchie con rapidità fulminea, una mattina sulla strada maestra di Canosa, mentre andavo a far lezioni. E c'erano quei medesimi accordi di settime che mantenni scrupolosamente nel manoscritto.

" Così la mia opera, la cominciai dalla fine.

" Quando mi capitò, con la posta, il primo coro del libretto (alla *Siciliana* del preludio pensai più tardi), dissi, tutto contento, alla Lina:

" — Oggi bisognerà fare una grossa spesa.

" — Che spesa è.

" — Una sveglia.

" — E per che farne?

" — Per alzarmi domani avanti giorno e cominciare a scrivere *Cavalleria rusticana.*

" Questa spesa voleva dire una profonda alterazione nel bilancio preventivo del mese, ma mi fu accordata senza difficoltà. Uscimmo insieme per la grande compera, e, tira e tira, spendemmo nove lire. La caricai prima d'andare a letto, ma per quella volta non mi servì a nulla, perchè, durante la notte (eravamo al 3 febbraio 1889) e precisamente alle ore tre, nacque Mimì, il caro angioletto, primo della serie.

" Mantenni però egualmente la promessa fatta a me stesso, e la mattina cominciai a scrivere il primo coro di *Cavalleria.* "

La febbre del lavoro - L'arrivo di un pianoforte - Lo scoramento del maestro e la fiducia della moglie - Come fu spedito il copione a Milano - Le liete previsioni avverate - Mascagni vincitore del Concorso.

Frattanto il *Risveglio* si era affrettato a sventare la fiaba del Concorso del *Teatro illustrato;* il concorso era una storiella messa in giro da Mascagni; in ogni caso, dato che un editore sprecasse dei quattrini, la prova sarebbe stata fatta per qualunque artista, ma non certo per un battisolfa, tollerato a Cerignola, per una specie di soverchia indulgenza, che era tempo veramente finisse.

Ma con tutte le sue opposizioni, il *Risveglio* non era riuscito a fiaccare l'energia dell'artista, che si era proposto di riuscire a qualche cosa, e mentre i redattori del giornale dormivano e giuocavano a carte, Mascagni aveva vegliato lunghe notti scrivendo l'opera che doveva dischiudergli la gloria e la fortuna.

La febbre del lavoro lo assale e lo tormenta. Egli perde l'appetito ed il sonno. Nelle notti stellate di quella piccola città del Mezzogiorno, vagheggia figure indistinte di eroi e di eroine che la sua musica deve far vivere, e vede nel suo cervello in ebullizione, frammenti siderei e scintillanti di preludi e di intermezzi, di motivi così chiari e così distinti, che paiono persone; di concertati e di finali: tutto un mondo in formazione, a cui egli sente la forza di poter dare le linee precise, rilevate e scolpite dall'arte.

Man mano che i versi del Menasci gli giungevano, scriveva, scriveva. I termini del concorso stavano per scadere; mancavano tutt'al più una quarantina di giorni.

Mascagni non aveva un pianoforte a sua disposizione. Scrisse allora ai fratelli Giannini di Bari per avere un piccolo pianoforte a nolo. La domanda fu accolta e lo strumento giunse lo stesso giorno in cui il piccolo Mimì doveva essere battezzato.

L'arrivo di quel piano fu una gioia per Mascagni e per la sua signora. Potevano bene quella sera prendersi il lusso di una piccola festa di famiglia! Pochi amici, invitati per la cerimonia, poterono sentire quello che Mascagni aveva scritto e se ne mostrarono entusiasti. Ma assai più contento rimase il Maestro. Egli sentiva che quella musica era profondamente sentita, passionale, originale. Una grande speranza sorrise al suo cuore, e lavorò con più lena e con più impeto. Dopo il successo dell'opera, Mascagni non volle distaccarsi più dall'umile pianoforte, sul quale aveva passato tante notti insonni.

I fratelli Giannini glie lo richiesero ripetutamente. Tenevano assai a quello strumento che avrebbero voluto, *ad perpetuam rei memoriam,* esporre nel loro negozio.

Ma le insistenze del Mascagni prevalsero, ed essi si accontentarono più tardi di una coppa d'argento con un'iscrizione che ricorda l'avvenimento.

Parecchi giorni prima che scadessero i termini del concorso, l'opera era terminata, ma a quel periodo di lavoro febbrile ed intensivo subentrò un profondo scoramento. Mascagni non si sentiva più sicuro dell'opera sua.

Il *Risveglio* seguitava ad attaccarlo e minacciava di ricorrere al ministro della Pubblica Istruzione contro il decreto della Giunta amministrativa, la quale aveva commesso la colpa di approvare le deliberazioni del Consiglio comunale di Cerignola, che riconfermava, per un altro anno, l'incarico al maestro di dirigere la Filarmonica!

Avvilito, sfiduciato, persuaso ormai che il suo lavoro sarebbe stato rifiutato, egli decise di rinunziare al concorso. A che scopo esporsi ad un fiasco sicuro, e far ridere più tardi i suoi nemici?

La signora Mascagni aveva un'opinione diversa. Fino dai primi brani, sentì istintivamente la fede nell'opera compiuta, e alle esitazioni, ai dubbi, agli sconforti del Maestro oppose le sue speranze, la certezza della vittoria; ma ogni persuasione, ogni consiglio, ogni esortazione lasciava il Maestro più che mai convinto della opportunità e della necessità di rinunziare a quel benedetto concorso. Tra i due coniugi si lottò aspramente: ma l'energia della signora

Lina questa volta prevalse. Mancavano tre giorni alla scadenza del termine e non c'era ormai più tempo da perdere. Ogni esitazione, ogni ritardo sarebbe stato fatale. Impacchettato e sigillato il prezioso manoscritto, la signora Lina, sotto una pioggia torrenziale uscì di casa avviandosi verso l'ufficio della posta. Nel timore di non giungere in tempo, perchè l'arrivo del treno era imminente, ella non pensò neppure di provvedersi dell'ombrello.

Coperta la testa da uno scialle, attraversò la strada mentre più infuriava il temporale e le strade di Cerignola parevano tramutate in un torrente. E via, via, a corsa sfrenata verso la Posta.

Cerignola - Casa dove Mascagni scrisse Cavalleria rusticana.

A poca distanza dall'ufficio s'imbattè nel maestro Reale di Cerignola.

— Ma dove andate con questo tempo? — le domandò.

— Alla posta. Voglio spedire l'opera di mio marito.

— Date a me, farò io la commissione. Ma, per carità, ritiratevi sotto quell'uscio. Non vedete che siete bagnata da capo a piedi?

— Sta bene. Speditelo voi questo pacco: ecco i denari. Ma fate presto per carità.

Il maestro Reale corse difilato all'ufficio postale, ma Lina Mascagni rimase imperterrita sotto la pioggia, nel mezzo della strada, e non si mosse fino a tanto che il maestro Reale non tornò a lei con la ricevuta della spedizione.

— Adesso sono contenta — disse, e, ringraziato il Reale, tornò a casa.

Mascagni era più che mai abbattuto.

— Se farò fiasco, la colpa sarà tua — disse alla Lina.

— Pensa come vuoi, ma intanto ecco qui la ricevuta.

Il gesto energico della signora non valse a liberare il Maestro dai dubbi che lo tormentavano.

Passò un periodo di scoramento indicibile.

Un giorno inviò a Puccini, che glie lo aveva richiesto per mostrarlo a Ricordi, il " racconto di Santuzza. "

Puccini gli rispose dopo qualche giorno, che Ricordi lo aveva letto al piano, ma che lo aveva trovato poco melodico e poco drammatico! Aggiungeva però che la sua opinione era diversa e lo incoraggiava a sperare.

Più che mai Mascagni era avvilito: l'opera alla quale si era abbandonato tutto vibrante nel fervore della ispirazione, gli appariva adesso fredda ed insignificante.

E scrisse a Puccini: " Trovami qualche lezione da dare a Milano, trovami un posto in orchestra al Dal Verme, in modo che io possa cavarmi da qui. "

Ma un po' per volta la fiducia tornò nel suo animo.

Lo dimostra la seguente lettera che scriveva a suo fratello Cecco il 29 maggio 1889:

Caro fratello,

Sono stato molto tempo senza scriverti, ma non ho commesso questa mancanza per gusto mio. Non ti dico ciò che ho lavorato in questi ultimi giorni; non lo crederesti perchè sembra inverosimile: sono rimasto al tavolino e al piano dalle 16 alle 18 ore al giorno; ma grazie a Dio ho raggiunto il mio intento e la mia opera a quest'ora si trova già a Milano.

Adesso mi sento affaticatissimo e sono andato un po' giù di salute; ma sono sicuro di rimettermi con un po' di riposo. Ed ora attendo tranquillamente il responso della Commissione. Bisogna aspettare un po' a lungo, fino ad agosto; ma io sono paziente, perchè so di aver lavorato con coscienza, e l'unico augurio che mi faccio è che la Commissione sia imparziale.

Potrei brigare per le raccomandazioni, ma mi ripugna di farlo; soltanto ho fatto pregare Galli (della Commissione) acciocchè il mio lavoro sia *accuratamente guardato;* per la parte teorica e scolastica sono sicuro di ciò che ho fatto.

Il libretto di Menasci e Targioni è riuscito molto bene; il soggetto già lo saprai, è la *Cavalleria rusticana* di Verga.

Caro Cecco, questa volta ho una grande speranza e allora le cose cambieranno per tutti; d'altra parte, qui a Cerignola, la crisi ha rovinato il paese, e Dio non voglia che anche quest'anno il raccolto

riesca male: sarebbe un colpo terribile per queste provincie che sono già tanto in miseria. Io ho già perduto diverse lezioni, perchè certe famiglie che anni fa erano benestanti, oggi sono quasi miserabili.

Speriamo dunque in questo concorso; quello che dovevo fare l'ho fatto sacrificandomi, perchè non è possibile comporre, strumentare e ridurre per canto e pianoforte un'opera mia, in un atto, in soli cinquanta giorni. L'opera pesava tre chili! Ti prego di scrivermi spesso e di darmi notizie della vostra salute. Rammentami a babbo e bacia tutti in famiglia.

La via dov'è la casa.

P. S. Avrei dovuto andare a Milano, ma mi mancavano soldi. Però dovrò andare e vi terrò informati.

Cinque mesi dopo, e cioè il novembre 1889, fra un'alternativa di speranze e di sconforti, il Maestro Mascagni così scriveva a suo fratello Cecco, a proposito della sua opera:

Tra una cinquantina di giorni la Commissione si pronunzierà.

Non ti nascondo che tutte le mie speranze sono riposte in questo concorso, ed in cuor mio ho molta fiducia nel mio lavoro. Forse m'illuderò anche questa volta, ma sono sicuro di aver fatto un'opera perfetta dal lato tecnico.

E serenamente attendo il giudizio della Commissione, che si pronuncierà, come ti ho detto, verso la metà di decembre. Se Iddio mi

concedesse la grazia di farmi riuscire vittorioso, avrei assicurato il mio avvenire.

In tal caso fortunato, verrei a Livorno, poichè non so se mi converrebbe di rimanere a Cerignola. L'idea mia, la più grande ispirazione sarebbe quella di ritirarmi a Livorno, poichè io soffro, lontano dalla famiglia mia. E il giorno in cui potessi vivere agiatamente dell'arte mia di compositore, che non mi impedisce di stare dove voglio, sarebbe mio gran desiderio di dividere la mia agiatezza con la mia famiglia.

Ah se babbo mi perdonasse di avere scelto musica piuttosto che avvocatura, io mi sentirei completamente felice! Basta, attendiamo che il destino si compia!

Io ho la certezza che il mese di decembre prossimo sarà foriero di consolazione per me. Ed aspetto con calma.

Ed infatti, le liete previsioni di Lina Mascagni dovevano presto avverarsi.

La Commissione giudicatrice del concorso che l'editore Sonzogno aveva bandito per un'opera in un atto, nel mucchio stragrande di manoscritti inviati, scelse tre lavori e li additò come meritevoli della rappresentazione.

Tra questi trovò posto lo spartito del maestro di Cerignola, e gli toccò in sorte di essere eseguito per secondo nella stagione che l'editore Sonzogno aveva allestita al Costanzi di Roma.

Il miglior giudizio sull'opera del Mascagni lo dette il professor Sgambati, tutt'altro che facile agli entusiasmi. Egli disse infatti alla Commissione: " Questa musica non si discute; è musica che affascina e che commuove. "

E il marchese D'Arcais, uno dei componenti la Commissione giudicatrice, ebbe a scrivere:

" Io mi terrò sempre onorato di aver fatto parte della Commissione che scelse quest'opera fra quelle da rappresentarsi. Nessuno dei commissari aveva mai udito nominare il Mascagni. Al concorso Sonzogno furono presentate parecchie *Cavallerie rusticane* qualcuna anzi troppo... rusticana.

" Il commissario, cui toccò in sorte di leggere pel primo lo spartito di Mascagni, ce lo additò subito come uno dei più meritevoli d'attenzione. Lo esaminammo alla nostra volta e fummo unanimi nel giudicare questo lavoro una forte e geniale manifestazione artistica.

" Fu chiamato l'autore a farci udire egli stesso al pianoforte la sua opera come voleva il programma del concorso. Il Mascagni venne senza raccomandazioni od appoggi di sorta alcuna.

" Egli sta bene al pianoforte e interpreta efficacemente la propria musica. Nessuno dei commissari dimenticherà mai quella serata. A più riprese siamo balzati tutti in piedi gridando: *Bravo!*

" L'autore era commosso ed eravamo commossi noi pure. Allontanatosi il Mascagni, non ci fu discussione, perchè, come ben disse Sgambati, non era possibile. La proposta della votazione fu votata non solo con entusiasmo, ma fin d'allora con la certezza di rivelare all'Italia un valentissimo artista. "

Eppure le più svariate nature artistiche fecero la loro prova in quella gara dell'ingegno: ogni ideale estetico vi fu rappresentato; musicisti del passato, del presente e dell'avvenire; musicisti tripudianti a suon di cabalette, musicisti dai grandi quadri storici, musicisti dell'idillio, della tregenda, del dramma intimo, musicisti delle leggende medioevali, orientali, nordiche.

Il trionfo spettò all'umile e grande Maestro di Cerignola!

Le impressioni del maestro Mascagni dinanzi la Commissione giudicatrice nel Concorso Sonzogno - Il preludio della "Cavalleria" e la "Siciliana" - Una visita a Edoardo Sonzogno - Un concerto a Cerignola e il giudizio del "Risveglio."

Ed ecco ora come Pietro Mascagni descrive il suo stato d'animo dinanzi alla Commissione giudicatrice:

" Sono entrato in una sala abbastanza vasta, ma bassa, del Liceo di Santa Cecilia, e rotta a metà da un arco in muratura, che dissimula malamente la parte demolita.

" Finalmente sono davanti ai miei giudici. Non saprei dire il sentimento che tutto m'invade in questa ora suprema. A me poco importa del premio e della esecuzione dell'opera; a me preme sapere alla fine se potrò realizzare i bei sogni della mente, anelanti alle infinite ebbrezze dell'arte e della gloria, oppure se dovrò restare in eterno l'umile maestrino di provincia, con le sublimi speranze ripiegate e riposte nella valigia.

" Giuoco una grande carta.

" Eppure, malgrado la commozione naturale, malgrado lo sgomento di sentirmi solo e senza appoggio e consiglio, malgrado la soggezione, quasi la paura d trovarmi dinnanzi a tanti uomini così illustri, tuttavia, in questo momento, che senza dubbio è il più importante della mia vita, ho lo spirito, forse dovrei dire la curiosità, di esaminare attentamente la scena nuova che si presenta agli occhi miei un po' imbambolati, ma sempre avidi e scrutatori.

" Sapevo che la Commissione era composta di cinque maestri: ed in questi giorni ho imparato a conoscerli tutti di vista. Ma nella sala sono in sei, perchè assiste al giudizio delle opere anche il segretario.

" Quando entro nella sala, tutti mi guardano con un' aria che mi sembra diffidente: ma non mi scompongo e penso che sono io che debbo diffidare di loro. Nell'insieme, ho la prima impressione di un ambiente severo fino all' eccesso. Sgambati è seduto in una poltrona dietro il tavolo e sta come se fosse in cattedra, circondato da D'Arcais e Galli. Tutti e tre mi fissano in modo caratteristico: Sgambati socchiude gli occhi per increspare la fronte, o increspa la fronte per socchiudere gli occhi; D'Arcais ha uno sguardo che vuole essere burbero, ma ha un sorriso dolce; Galli pare che mi guardi più colla mente che cogli occhi; Platania è sul divano, ammantato in una pelliccia inverosimile e mi guarda di traverso senza scomporsi; Marchetti è in piedi, con le mani infilate nelle tasche dei pantaloni, e mi fissa tranquillamente, mentre il segretario Parisotti, completa la scena con lo sfondo della sua barbetta bionda.

" Succede qualche istante di silenzio perfetto. Devo essere molto pallido, perchè Marchetti mi si fa vicino e mi dice qualche parola d'incoraggiamento.

" Il ghiaccio è rotto e la voce dolce di Marchetti ha un effetto immediato nel mio animo che si scuote di colpo. E vedo la scena trasformata: il cipiglio di Sgambati è una posa qualunque presa in prestito, forse per corrispondere all'importanza della magnifica poltrona che pare una cattedra; lo sguardo burbero di D'Arcais è vinto dalla dolcezza del sorriso; e la mente di Galli si rasserena, perchè si ricorda che sono stato suo alunno al Conservatorio di Milano. Platania ha ora lo sguardo diritto e quasi riconoscente perchè ho musicato un soggetto della sua Sicilia; e Marchetti mi sorride apertamente e mi batte la mano sulla spalla, come se fossi un suo vecchio amico. La prima impressione è scomparsa del tutto.

" Mi si sottopone ad un interrogatorio in linea generale, che mi solleva maggiormente lo spirito per la sua forma intima e bonaria.

" Ma qualcuno si accorge di un involtino di carta da musica che ho sotto il braccio. È il preludio della *Cavalleria*, colla *Siciliana* interna, che non ebbi il coraggio di mandare al concorso sembrandomi una cosa troppo arrischiata. Oggi l'ho portata, ma

la Commissione è padronissima di non accettarla, tanto l'opera può stare anche così come è, senza preludio.

" La Commissione mi usa la gentilezza di prendere in esame anche il preludio; e mi seggo al pianoforte, un ottimo strumento a coda, nel quale si suona tanto bene.

" Sgambati rimane sulla poltrona ed apre sul tavolo un grande leggio con le partiture orchestrate dell'opera; Galli e D'Arcais gli restano ai fianchi, quest'ultimo col manoscritto del libretto; Platania si avvolge ancora nella sua memorabile pelliccia e si sdraia comodamente sul divano; Marchetti prende una sedia e si mette alla mia destra, vicino al pianoforte; parisotti è seduto alla mia sinistra.

" Comincio a suonare il preludio e poi attacco la *Siciliana* che canto come posso; ma l'effetto prodotto mi pare buono, perchè, alla fine del canto, m' interrompono e mi pregano di ripetere le ultime battute.

" Nel seguito dell'esecuzione, Marchetti mi è di grande aiuto: suona e canta con me; nella *Preghiera,* nei *duetti* e nei *cori* rende alla perfezione le parti più importanti che da me solo non sarei stato capace di far figurare.

" Questa cosa mi commuove grandemente: il buon cuore questo illustre Maestro che, spontaneamente quanto validamente, porge la sua mano fraterna al giovane ancora sconosciuto e che forse dovrà ripiombare nell'oscurità, dopo un attimo di speranza luminosa, mi appare in tutta la sua grandezza. Oh come avrei voluto baciare quella mano buona e generosa! Ma l'ho benedetta anto mentre suonava.

" Una delle mie più serie preoccupazioni in questi giorni è stata appunto quella di eseguire bene l'opera mia davanti alla Commissione; perchè sapevo che gli altri giovani miei colleghi avevano con sè un cantante, un violino o qualchedun altro che li avrebbe aiutati nella esecuzione; mentre io ero qui solo, senza conoscenze, senza nessuno e avrei dovuto andare all'esame supremo senza il menomo aiuto.

" La mia consolazione è stata dunque immensa, quando il maestro Marchetti, ad un tratto, mi ha offerto ciò che mi mancava... ed anche di più.

" Ignoro la sorte che toccherà a *Cavalleria;* ma se sarà fra le prescelte per la esecuzione pubblica, dovrò dare buona parte di merito al maestro Marchetti, che ha concorso tanto efficacemente a far gustare la mia musica alla Commissione esaminatrice.

" Finita l' audizione, i cinque maestri hanno incominciato a discutere in merito al mio lavoro. Io sono rimasto in disparte, ma, a quando a quando, ho dovuto rispondere a qualche domanda rivoltami. Nel seguito della discussione, ho sentito accennare alla possibilità di esecuzione; ed allora imprudentemente ho interloquito e mi sono fatto avanti raggiante di gioia e di speranza.

" I maestri, allora, hanno taciuto per incanto e mi hanno dichiarato che l'audizione era terminata e che io potevo andarmene.

" Sono rimasto mortificatissimo ed ho riconosciuto tutto il male della mia imprudenza. Ma, d'altronde, il cuore mi scoppiava nel petto! Mi sono ritirato umilmente, rosso come una ciliegia. Ma, quando uscivo dalla sala, ho creduto di vedere un sorriso buono sulla bocca dei maestri.

" Il maestro Marchetti mi ha accompagnato fino al corridoio; e quando mi ha stretto forte la mano, mi ha detto delle parole che non ho capito, ma la sua voce era dolcissima ed i suoi occhi erano bagnati...

" Giù, sul portone di Santa Cecilia, ho trovato i giovani colleghi che mi aspettavano, ansiosi di conoscere l'esito dell'audizione e sopratutto l'impressione mia personale.

" Ho risposto con entusiasmo ed ho espresso sinceramente la mia grande speranza.

" Gli amici mi hanno deriso ed hanno inneggiato clamorosamente alla mia sublime ingenuità.

" Siamo andati a bere qualche cosa al *Gambrinus* e, per tutto il resto della serata, non si è parlato che della mia *provincialità*. Mi chiamano *provinciale* perchè credo alle buone parole che i maestri della Commissione mi hanno rivolto; e dicono che bisogna bene che i commissari si mostrino gentili con tutti i concorrenti.

" Mi sono ritirato nella mia cameretta, all'Albergo del Sole, pieno di tristezza.

" Ma quando stavo per addormentarmi ho riveduto la faccia buona e franca del maestro Marchetti, ho udito ancora la sua voce dolce ed ho preso sonno con le mie grandi speranze nel core.

. . . . . .

" Mi levai verso le 9, deciso di partire nel pomeriggio per Cerignola; ma poichè Galli, la sera precedente, mi aveva dimostrato il desiderio di parlarmi, mi recai difilato da Piazza della Rotonda a Via dei Greci, presso la biblioteca dell'Accademia.

" Mille idee mi frullavano pel capo, tanto che non mi accorsi neppure della strada percorsa.

" Nella sala dell'Accademia trovai Galli e Platania che mi accolsero con la più simpatica deferenza.

" — Ho una lieta notizia da darvi — mi disse Galli — voi siete il candidato al primo premio. La Commissione è stata unanime nel giudizio.

" Sentii una stretta al cuore e dovetti appoggiarmi a un tavolo per non cadere; così viva fu l'emozione di quell'istante. Le mie previsioni s'erano dunque avverate! E mi passavano in quello istante dinanzi alla mente le lunghe fatiche sostenute, i consigli e i conforti amorevoli di mia moglie a perseverare e a sperare, l'esortazione dei buoni amici di Cerignola.

Prof. Amintore Galli.

" Non so quello che risposi a Galli: so soltanto che egli insistette lungamente perchè rimanessi ancora qualche giorno a Roma ad attendere il responso ufficiale della Commissione. E perchè io gli osservavo, con aria compunta, che ragioni estranee alla mia volontà, ma assolutamente imprescindibili, m'impedivano di rimanere (possedevo infatti soltanto i denari pel viaggio di ritorno), egli insistette di nuovo e finì col farmi leggere la relazione della Commissione, che proponeva a me il conferimento del primo premio.

" — Ciò che costituirà un vostro orgoglio — aggiunse Platania — è che in questo concorso figurano i nomi dei più accreditati maestri e voi li avete superati tutti quanti.

" Il buon Platania si è quindi intrattenuto a lungo con me, sulla originalità e sul valore tecnico dell'opera, dandomi dei suggerimenti per l'esecuzione.

" Ciò che mi ha oltremodo meravigliato è che tutti i miei giudici sapevano ormai *Cavalleria* a memoria. Platania mi consiglia amichevolmente qualche taglio sulla " preghiera," aggiun-

gendo che, secondo lui, il più bel pezzo dell'opera era lo "stornello di Lola," che costituiva un magnifico contrasto nello svolgimento del melodramma.

" — È un brano che avrà un grande successo in teatro, è una vera trovata. Del resto, tutta l'opera avrà le più liete accoglienze del pubblico, perchè è musica sostanzialmente vera, e sovranamente chiara, e il linguaggio delle persone è espresso in modo mirabile.

" Anche il maestro Platania mi esortò ad attendere qualche giorno ancora, in attesa della decisione della Commissione.

" Uscii dall'Accademia col cuore gonfio di gioia e tornai all'albergo per scrivere una lunga lettera a mia moglie, narrandole ogni cosa ed avvertendola che ero costretto a rimanere ancora qualche giorno a Roma.

" Più tardi mi recai sul Corso e vi incontrai Galli.

" — Bravo — mi disse — ho piacere di avervi incontrato. Ho veduto poco fa Edoardo Sonzogno. Ha preso alloggio all'Hôtel del Quirinale e desidera conoscervi.

" E poichè io nel ringraziarlo della notizia gli facevo osservare che probabilmente sarei rimasto a disagio alla presenza dell'editore, e che avrei desiderato di essere presentato a lui da qualcuno, il maestro Galli mi soggiunse:

" — No no, andate solo. Sonzogno è un uomo assai simpatico e alla buona. Vedrete che vi riceverà subito e vi tratterà con la maggiore deferenza.

" Mi congedai dal maestro, ringraziandolo ancora una volta del suo prezioso interessamento e assicurandolo che mi sarei recato subito all'Hôtel del Quirinale.

" L'ora era propizia, — me lo aveva detto lo stesso Galli. — Sonzogno era all'albergo a disbrigare i suoi affari e le sue corrispondenze. Non c'era da perdere tempo. Mi diressi dunque verso Piazza Venezia e Via Nazionale, non senza aver gettato un lungo sguardo sui miei vestiti che non erano nè troppo intonati alla moda, nè perfettamente nuovi... anzi.

" Ma mi feci coraggio. Ormai, dopo il giudizio favorevole della Commissione, gli abiti passavano in seconda linea.

" Arrivai all'albergo del Quirinale e mi feci annunziare. Gli uscieri dell'albergo mi squadrarono dall'alto in basso, esitanti da principio se dovevano o no comunicare le mia visita all'editore Sonzogno.

" — Attenda, — mi disse uno di essi, — andrò a vedere se il signor Sonzogno è in albergo.

" Passarono parecchi minuti che mi parvero dei secoli. Quante idee mi passarono in quei momenti pel cervello! Sentivo inconsciamente che tutto il mio avvenire era riposto ormai nelle mani dell'uomo, dinanzi al quale fra poco mi sarei trovato. Quale impressione avrebbe riportato di me, che cosa mi avrebbe detto, quali speranze o quali dubbi avrebbe suscitato nel mio cuore?

" Il cameriere che aveva accettato l'incarico di annunziare la mia visita all'editore, mi strappò dalle mie meditazioni.

" Compresi dal suo mutato atteggiamento che l'accoglienza di Sonzogno sarebbe stata favorevolissima. Con una quantità di inchini e con una premura che contrastava così profondamente col contegno precedente:

" — Favorisca pure, — mi disse — l'accompagnerò io stesso nelle stanze del signor Sonzogno.

" Salii le scale, attraversai uno dei corridoi, mi trovai alla presenza dell'editore. Era seduto dinanzi a un tavolo, sul quale erano mucchi di corrispondenza.

" La fisonomia bonaria dell'uomo mi rassicurò. Egli mi sorrise, stendendomi amichevolmente la mano.

" — Bravo, — mi disse — vi veggo con piacere. Voi siete quel Mascagni di cui Galli mi ha parlato tanto favorevolmente. La metteremo in iscena presto la vostra opera e con artisti di gran valore!

" Gli risposi che ero veramente felice di trovarmi alla sua presenza. Per noi giovani l'editore rappresenta la fortuna, l'avvenire!

" — Non è stata una cattiva cosa questo concorso — soggiunse Sonzogno — e più ancora ho ragione di rallegrarmene, perchè i risultati paiono soddisfacenti. Ho sentito al pianoforte la vostra *Cavalleria*. Volete sapere le mie impressioni?

" — Ne sarò lietissimo.

" — Voi siete un buon musicista, ma temo che l'opera non sia teatrale.

" Lo ringraziai pel giudizio che egli esprimeva sul mio valore di compositore: non potei però fare a meno di rilevare come i suoi dubbi sulla teatralità dell'opera non mi parevano giustificati.

" — Ho composto l'opera in poco più di cinquanta giorni, ma la scelta del soggetto è cosa assai più remota. Assistei, quattro o cinque anni or sono, ad una rappresentazione del dramma di

Verga, protagonista la Duse, e ne trassi una forte, indimenticabile emozione. C'era così profonda passione in quelle scene, che ne rimasi vivamente colpito. Fino da allora pensai, che un compositore il quale avesse saputo rivestire di note veramente appassionate quel soggetto, avrebbe compiuta opera lirica veramente teatrale.

" Questa è pure l'opinione del maestro Galli, del quale ho una grande stima. Del resto, è il pubblico che deve giudicare, ed io nulla trascurerò perchè l'opera sia eseguita nelle condizioni più favorevoli. E se, come è speranza unanime, uscirete vittorioso dalla prova, cercherò di facilitare per quanto è possibile la vostra posizione avvenire.

" E così dicendo si alzò dalla sedia, in atto di congedo.

— " Ci vedremo presto a Milano — mi disse — è necessario che, fra qualche giorno, veniate al mio stabilimento, per staccare e trascrivere le parti. Se avete bisogno di qualche anticipo sul premio, rivolgetevi allo Stabilimento.

" Mi porse la mano, che io strinsi con effusione, e mi allontanai dalla stanza.

" Scesi rapidamente le scale, infilai l' atrio dell' albergo e mi trovai in istrada. Finalmente! Avevo bisogno di aria. Il cuore mi palpitava violentemente. Quel colloquio con Sonzogno, il modo con cui si era svolto, le cose che avevo udite mi avevano assai impressionato. Tutto procedeva secondo i miei desiderî. Oramai non c'era più dubbio. Il giudizio della Commissione pel conferimento del primo premio alla mia opera sarebbe presto noto ufficialmente; Sonzogno mi aveva assicurato la esecuzione del lavoro con artisti celebri; confidavo che il favore del pubblico — il giudice supremo — non mi sarebbe mancato.

" Una cosa sola mi turbava: l'opinione manifestata dal Sonzogno sulla poca teatralità del mio lavoro. Che mi fossi dunque ingannato sulla scelta? Eppure il dramma di Verga aveva suscitato sempre la più viva emozione. E se avessi attenuato con la musica la violenza di quelle scene? Sonzogno deve pure intendersi di... effetti teatrali! E perchè la Commissione non ha visto questo difetto?

" Concludendo, io finii per convincermi che questo giudizio aveva un valore molto relativo. E, alcuni mesi dopo, quando *Cavalleria Rusticana* fu rappresentata ed ebbe il successo a tutti noto, Edoardo Sonzogno, al quale ricordai il mio primo colloquio e i suoi dubbi, mi rispose lealmente che si era ingannato.

" Rimasi ancora qualche giorno a Roma, e appena la Commissione annunziò ufficialmente i risultati del concorso, ripartii per Cerignola, ansioso di rivedere e riabbracciare mia moglie e il mio diletto Mimì.

" La notizia che ero riuscito vincitore del primo premio nel concorso Sonzogno, aveva prodotto una grande impressione a Cerignola. Ebbi accoglienze affettuosissime dagli innumerevoli amici che mi dimostrarono sempre fiducia e mi difesero con calore contro gli attacchi del gruppo avversario.

Edoardo Sonzogno.

" Cedendo alle loro insistenze, preparai coi miei allievi della Filarmonica un concerto, nel quale feci eseguire il preludio e l'intermezzo della *Cavalleria.*

Malgrado il numero scarso delle prove — essendo stato invitato a recarmi a Milano — i miei cari allievi di Cerignola suonarono con straordinario impegno, e tutto il programma, ma più specialmente i due brani di *Cavalleria* furono accolti dal pubblico che affollava il teatro con applausi entusiastici ed interminabili.

" L'esito veramente grande non impedì nondimeno al *Risveglio* di stampare pochi giorni dopo queste parole: " Se tutti i pezzi di *Cavalleria* sono come quelli eseguiti dalla Filarmonica, i buoni Romani dovranno bene annoiarsi."

Una gita a Milano - L'incontro con Giacomo Puccini - La visita a Giulio Ricordi - Orsini e la Compagnia Maresca - Le accoglienze al Conservatorio.

" Il concerto a Cerignola ebbe luogo la sera dell'8 marzo 1890; due giorni dopo, partii per Milano, dove giunsi la mattina del 12, prendendo alloggio all'Albergo dell'Agnellino.

" Al Corso Vittorio Emanuele incontrai Giacomo Puccini. Ci abbracciammo commossi, ed una lagrima brillò nei miei occhi. Giacomo era raggiante di gioia pel mio successo. Appena la notizia si era diffusa a Milano, si era affrettato a telegrafarmi a Roma le sue congratulazioni, ma il telegramma non mi pervenne.

" — Ho un desiderio matto di sentire la tua opera. Galli qui a Milano l'ha portata alle stelle; ormai in Galleria non si parla che di te e della tua opera.

" — Senti — gli risposi — devo presentarmi allo Stabilimento Sonzogno e al tòcco sarò libero. Fissiamo un appuntamento. Ho tanto desiderio di stare insieme con te, di rievocare i nostri anni di Conservatorio, la nostra vita in comune. Se sapessi quante cose ho da dirti!

" — Ebbene, vediamoci al tòcco dal Biffi, devi fare assolutamente colazione con me. E nei giorni che resterai a Milano non dobbiamo lasciarci. Anch'io ho tante cose da narrarti.

" Ci salutammo ed io mi recai difilato in via Pasquirolo, dove lui accolto con molta deferenza. Mi assegnarono un'ottima stanza con pianoforte, tappeto a terra, caminetto, campanello elettrico e tre o quattro scrittoi per lavorare seduto, in piedi, vicino al pianoforte.

" Come differente quella stanza dalle mie povere camerette di Cerignola! Non perdei tempo e cominciai subito a staccare le parti dell'opera. Al tòcco corro da Biffi. Puccini mi attendeva, e al tavolo dove mi sedei, trovai anche Pigna, l'editore di alcune mie romanze che ebbero lieta accoglienza. Era là per chiedermi altri lavoretti del genere e per sentire la mia opinione circa il mio poema sinfonico *La Filanda*. Insieme a Pigna, rividi Frugatta, Buzzi, Peccia, Mosca, Boscherini, Tedeschi. Tutti mi fecero feste, e tutti mi chiesero notizie del mio lavoro.

" Si parlò di tante cose. Seppi che a Milano si dava per certo la vittoria di Pezzi e Bossi e che la loro sconfitta aveva sollevato una quantità di dicerie. Nessuno aveva pensato a me, e la notizia del premio conferitomi dalla Commissione aveva prodotto eccellente impressione. E, tanto per cominciare, erano state stampate delle cartoline col mio ritratto e la scritta: *Pietro Mascagni, vincitore del Concorso Sonzogno.*

" L'editore Pigna non aveva perduto tempo e si era, dopo il risultato del concorso, affrettato a tirare altre edizioni delle mie romanze. Terminato il pranzo, Puccini mi condusse in casa sua ed eseguì al piano alcuni pezzi della sua *Edgar*. È una musica maravigliosa, piena di ispirazione, ricca di melodie.

" Giacomo volle sentire alcuni brani di *Cavalleria* e ne rimase entusiasta. Trovò che la musica era piena di forza e di drammaticità, che era sopratutto originale. Mi assicurò che non sarebbe mancato il successo ed avrei venduto l'opera ad ottime condizioni.

" Usciti di casa dopo l'audizione, Giacomo volle presentarmi a Giulio Ricordi, che mi accolse con grande affabilità e come persona di vecchia conoscenza. Il comm. Ricordi era pienamente informato dell'esito del concorso, e mi fece tanti elogi, mentre esprimeva il desiderio di sentire la mia *Cavalleria*.

" Della simpatica, cordialissima accoglienza del comm. Ricordi serberò sempre cara memoria. Nei giorni che rimasi a Milano, ebbi occasione di vederlo più volte, e sempre mi fornì saggi consigli intorno all'esecuzione dell'opera. Anche egli si dimostrò entusiasta di *Cavalleria*, alla quale previde un sicuro successo.

" Intanto continuai alacremente i miei lavori di riduzione presso lo Stabilimento Sonzogno e in pochi giorni tutto era pronto.

" Seppi che interpreti principali sarebbero stati Stagno e la Bellincioni, che il teatro Costanzi si sarebbe aperto il 15 aprile, e che nel maggio sarebbe stata eseguita *Cavalleria*.

" Uscendo una mattina dallo Stabilimento e recatomi in Galleria per vedere Puccini, mi incontrai con Orsini e con l'*amico* Maresca. Appena mi vide, Orsini mi abbracciò e mi baciò con grande effusione, ma Maresca tirò dritto. Egli non poteva perdonarmi ancora la fuga dalla sua Compagnia a Cerignola.

Giacomo Puccini.

" Da Orsini seppi molte notizie. Prima di tutto che la Compagnia, dopo il mio allontanamento, aveva peregrinato con varia vicenda, che si era sciolta e ricostituita con elementi diversi, che le cose, andate da principio più male che bene, erano cambiate, e che Maresca aveva finito per fare fortuna.

" Difatti, la sua Compagnia aveva assunto il titolo di " primaria " ed era ricercata nelle piazze più importanti.

" Maresca, però, non aveva dimenticato la mia fuga e, per un pezzo, non riuscì a persuadersi che io avessi potuto abbandonarlo.

" — Tutta la sua rabbia — mi disse Orsini — fu di non aver potuto rinvenire la valigia col tuo *Ratcliff*. Se egli avesse potuto impadronirsene, credo che saresti ancora in sua Compagnia: non ti avrebbe più lasciato partire.

" — Tante grazie — risposi io.

" — Però — aggiunse Orsini — egli è stato lietissimo della tua vittoria. E quando i giornali stamparono le notizie, disse: "Ho proprio piacere. Quel diavolo di Mascagni sarebbe stato la mia fortuna se fosse rimasto in Compagnia."

" Mi congedai dall'Orsini pregandolo di salutarmi Maresca, verso il quale, dopo tutto, ogni ragione di rancore si era dileguata dall'animo mio.

" Io non potevo partire da Milano — e la partenza era imminente, perchè mia moglie, discretamente gelosa, mi tempestava di lettere e telegrammi - senza prima fare una visita al Conservatorio.

" Presi dunque occasione dal Concerto Romaniello, che si eseguiva il 16 marzo del 1890, per risalire le scale dell'Istituto, entro il quale avevo trascorso due anni nell'alternativa di sogni e di disillusioni.

" La mia entrata mise in movimento tutte le sale. Tutti mi riconobbero a prima vista.

" L'ispettore (chi l'avrebbe mai supposto!) mi fece una festosa accoglienza. Il direttore Bazzini mi rivide con molto piacere e mi chiamò scherzosamente: " Ecco quel discolo di Mascagni." Poi si congratulò della mia vittoria, aggiungendo che avevo fatto onore al Conservatorio di Milano.

" Il prof. Saladino si commosse nel vedermi; mi abbracciò, volle che sedessi accanto a lui, mi rivolse tante e tante domande, e si lamentò che nella mia biografia, pubblicata dalla *Gazzetta musicale* di Ricordi, non fosse ricordato i suo nome; ed egli aveva ragione di lagnarsi, perchè, nel periodo di permanenza al Conservatorio, ebbe speciali premure per me, ed io sentii sempre per lui viva gratitudine. Si fece promettere che sarei andato a pranzo a casa sua l'indomani e che gli avrei eseguito alcuni pezzi della *Cavalleria*.

" Mantenni la promessa. Il mio vecchio maestro mi ascoltò con religiosa attenzione, esprimendo tutta la sua ammirazione per l'opera fresca, originale, ispirata. Mi sentii commosso dinanzi a tanta sincera espansione.

" Il prof. Saladino mi disse che la Commissione era rimasta entusiasta dell'opera, il successo della quale sarebbe certamente più grande se non ci fosse la volata di Alfio:

Il cavallo scalpita.

" Questa benedetta " canzone del carrettiere " fu trovata da tutti troppo strana, troppo barbara. Lo stornello di Lola che spezza il grande duetto drammatico fra Santuzza e Turiddu, gli fece invece una grande impressione. Il vecchio maestro era esultante.

" Terminati rapidamente i lavori di riduzione, partii per Livorno, dove rimasi soltanto nove ore per rivedere e riabbracciare mio padre, i miei fratelli e mia sorella, proseguendo quindi per Cerignola, dove era vivamente atteso. "

Mascagni a Roma - Le lettere alla signora Lina - Il portiere del Costanzi - L'incontro col maestro Sgambati - L'abbraccio di Mugnone - L'entusiasmo dell'orchestra - Stagno e Gemma Bellincioni.

La stagione al Costanzi, per iniziativa della Casa Sonzogno, era stata inaugurata fino dal 15 aprile con opere diverse. Ma nel maggio dovevano essere eseguite le opere vittoriose del concorso e cioè *Cavalleria, Rudello* e *Labilia.*

Mascagni ebbe invito di recarsi a Roma per assistere alle prove della sua opera, che era diretta dal maestro Mugnone. Gli avvenimenti di quel periodo sono ricordati con grande schiettezza e semplicità nelle lettere che il maestro scriveva alla sua signora.

Ne pubblico qualcuna:

Roma, 2 maggio 1890.

Cara Lina,

Il viaggio è stato ottimo e sono giunto felicemente a Roma alle 3 pom. Sono sceso, per ora, all'Albergo Novara, ma non sono certo di rimanervi. Uscito dall'albergo, che è a poca distanza dal teatro, ho veduto dei grandi manifesti, nei quali si annuncia la prossima esecuzione di *Cavalleria.* Che gioia!

Anche dai manifesti si vede chiaramente la preferenza che hanno voluto dare a me. Infatti, mentre *Rudello* e *Labilia* sono messi in un sol rigo con caratteri modesti, *Cavalleria rusticana* occupa, da se sola, un rigo con caratteri grossissimi.

Mi sono fermato dinanzi alla porta del teatro in Via Torino ed ho chiesto del maestro Mugnone. Il portinaio mi ha squadrato dall'alto in basso e mi ha risposto con modi burberi:

— Il maestro Mugnone è alle prove, e non riceve nessuno.

— Ma io sono stato invitato da lui e da Sonzogno ad assistere alle prove.

— Solite chiacchiere! Il maestro Mugnone non riceve. Se vuole, l'aspetti. Lo vedrà quando le prove sono finite.

— Ma io sono il maestro Mascagni, l'autore di *Cavalleria rusticana*.

— Tanto piacere! ma io ho ordine di non far passare nessuno.

E poichè io non nascondevo il mio malumore per ffatto procedere, il mio interlocutore mi soggiunse, con aria diffidente:

— Senta, proprio per usarle cortesia, mi dià il suo biglietto da visita. Procurerò di consegnarglielo! Ma se sapesse quanto il maestro Mugnone è strano. Sarebbe capace di farmi una scenata.

Ricordavo le eccentricità del maestro, e cominciai a persuadermi che quel cane di guardia, messo a custodia del teatro, non aveva tutti i torti. Ma quello che più mi preoccupava era la domanda della carta da visita. Io non ne possedevo alcuna. Feci atto di frugare nel portafoglio; poi dissi: — Ho dimenticato i biglietti da visita all'albergo: corro a prenderne uno.

Infilai l'uscio e mi diressi, invece, verso Via Nazionale, col fermo proposito di comperare un cartoncino da un cartolaio e di scrivervi il mio riverito nome. Ma in Via Nazionale, a pochi passi dal teatro, ho incontrato il maestro Sgambati. Siccome era con la sua signora, mi sono limitato a salutarlo, ed ho proseguito il cammino.

Il maestro si è fermato un istante, incerto, poi mi ha chiamato:

— È lei il maestro Mascagni?

— Per servirla.

— Sono lietissimo di vederla.

E, presentandomi alla sua signora: — Ecco l'autore dell'opera *Cavalleria*, di cui ti ho tante volte parlato, e che è stata premiata nel concorso Sonzogno.

La signora Sgambati mi porse la mano, che io strinsi un po' impacciato, ma con effusione.

— Della sua opera — soggiunse Sgambati — sono tutti entusiasti, dal direttore agli interpreti, dai professori d'orchestra ai cori. I professori d'orchestra, specialmente, lodano l'opera, ma pel modo con cui sono trattati gli strumenti! In orchestra il lavoro ha un grande rilievo, è di una forza e di un effetto straordinario.

Mentre Platania mi consigliava di fare qualche taglio, specie al brano della "preghiera," Sgambati ha sostenuto di non togliere nulla. Io non so più a chi dare ascolto. Basta, me la vedrò da me!

Ho raccontato al maestro l'incidente col portiere. Egli ha riso di cuore, poi mi ha detto: — Venga con me, che passerà certamente.

Sono tornato, dunque, alla portineria del Costanzi dove, questa volta, Cerbero, al quale il maestro mi ha presentato, mi ha fatto tanto di cappello.

— Dovrà scusarmi — mi disse — ma io eseguo gli ordini che mi dànno.

Sono, dunque, entrato, per una porticina bassa, sul palcoscenico del Costanzi.

Appena Mugnone è stato avvertito della mia presenza, ha lasciato la bacchetta ed è corso sul palcoscenico ad abbracciarmi. Tutta l'orchestra, in piedi, mi ha fatto una grande dimostrazione. Non ti so dire, cara Lina, l'emozione provata. Tutti mi hanno fatto grandi feste. Mi pare d'impazzire.

Il maestro Mugnone ha congedato l'orchestra, dicendo ai professori: — Seguiteremo domani. — Poi, con la sua espansione tutta meridionale, mi ha rivolto una quantità di lodi.

Uscito dal Costanzi, sono andato da Spinelli e l'ho trovato che correggeva alcune partiture della *Labilia*. Mi ha detto che ha sentito *Cavalleria* in orchestra e ne ha riportato una grande impressione.

Mi ha soggiunto che la sua opera è molto più leggera e che ringrazia Dio che sia eseguita prima della mia.

. . . . . .

Roma, 5 maggio 1890.

Cara Lina,

Sono sopraffatto dal lavoro, provo: provo. Ho già protestato Alfio e Lola ed ora faccio studiare le parti ai nuovi artisti che sono bravissimi. Il baritono Salassa è addirittura un grande artista, degno di stare con Stagno e la Bellincioni. Non ha che un difetto, non pronunzia l'*esse* e, strana combinazione, nella sua romanza gli *esse* sono innumerevoli.

L'opera mia andrà, certamente, martedì di quest'altra settimana; ma bisogna lavorare ancora e molto. Stanotte sono stato sempre alzato a lavorare sulla partitura. Siccome Stagno trasporta di tono due pezzi, ho dovuto faticare enormemente per fare questo trasporto e poi tornare in tono, senza che il pubblico se ne accorga. Ma ci sarò riuscito?

Stamattima mi sono recato all'Accademia di Santa Cecilia per visitare Marchetti. Non ti parlo dell'accoglienza ricevuta; è stata una vera festa. Mi ha parlato di tante cose e mi ha assicurato che la regina Margherita verrà in teatro. Figurati come sono contento!

Mentre parlavo col maestro Marchetti, è venuto il maestro Tramontano, professore all'Accademia e primo oboe al Costanzi.

Marchetti gli ha detto, accennando a me:

— Eccone uno!

E Tramontano ha risposto:

— Ed è proprio il più buono.

Marchetti si è messo a ridere ed ha soggiunto:

— Non cominciamo a mettere prevenzioni nel pubblico.

Ma Tramontano ha risposto subito:

— È inutile, commendatore; oramai tutta l'orchestra ha giudicato: la musica di Mascagni non si discute.

E Marchetti: — È vero, è vero! Anche la Commissione esaminatrice pensò egualmente; infatti Mascagni, col consenso unanime dei cinque commissari, fu giudicato degno del primo premio, mentre per gli altri due si dovette fare questione per un mese.

Certo che l'orchestra esegue la mia musica con grande passione. Stagno e la Bellincioni ne vanno addirittura pazzi. Sonzogno ha preso a ben volermi. Sono già due sere che mi porta con sè al caffè. Egli mi propone di ridurre in due atti la *Cavalleria* e di affidarmi l'incarico di un'altra opera in quattro atti. Sono pronto ad accogliere la seconda proposta, ma in quanto alla prima è bene riflettere.

. . . . . .

Roma, 6 maggio 1890.

Cara Lina,

La prima della *Cavalleria* era stata fissata per martedì 13, ma la Bellincioni non vuole, perchè è martedì e ne abbiamo 13! Molto probabilmente, quindi, andrà in iscena sabato 17. Le *parti* sono pronte, l'orchestra va benissimo, i cori lasciano ancora alquanto a desiderare.

Sonzogno mi dimostra molta benevolenza; mi ha detto che se avrò bisogno di denari, li chieda senza esitazione al suo segretario, che ha l'ordine di darmi quanto chiedo sul premio fissato.

Ecco perchè ti dico che mi pare di sognare: se l'opera mia piacerà non avrò più altro da desiderare. Tutto dipende dall'esito di questa prima. Stagno ha scritto a Palermo per far venire i costumi originali siciliani. Del personaggio di Turiddu, sono sicuro che egli farà una vera creazione. Che fortuna, Lina mia, avere avuto questo colosso. Ieri mattina cantò il finale in modo da sbalordire, e siccome io gli esprimevo la mia sincera ammirazione, egli mi battè sulla spalla e mi disse:

— Va' là, caro Mascagni, che se la musica non fosse bella non la canterei così.

Tanto lui che la Bellincioni mi vogliono molto bene e sono certo che due artisti così grandi non li avrò mai più.

. . . . . .

Roma, 10 maggio 1890.

Cara Lina,

L'opera mia va in iscena, irrevocabilmente, sabato 17 maggio. È impossibile andare prima; io voglio che l'esecuzione sia perfetta e, con questi elementi, la perfezione si può raggiungere. Il signor Sonzogno protrarrà la stagione con suo grande sacrifizio e lo fa perchè *Cavalleria* vada bene.

I cori ancora sono indietro. D'accordo con Mugnone e con Sonzogno, ho assunto io la parte di istruttore, e sono tornato così il Mascagni di una volta: faccio quattro prove al giorno e vedo che si comincia a camminare. Tutto ciò mi costa una fatica improba: si tratta di circa ottanta persone!

Il primo lavoro che il pubblico doveva udire al Costanzi era *Labilia* del maestro Spinelli, assai noto e stimato a Roma; il terzo era *Rudello* del maestro Ferroni, reputatissimo insegnante del Conservatorio di Milano: il posto di mezzo era occupato da *Cavalleria Rusticana* che portava il nome di un autore affatto sconosciuto.

La *Labilia* non ebbe più che un successo di stima, come doveva più tardi toccare a *Rudello*, ma ben altra accoglienza era destinata a *Cavalleria* come ognuno sa, perchè l'inaspettato avvenimento fu veramente memorabile e forse senza esempi.

Vi fu un profeta allora, l'illustre collega prof. Eugenio Checchi, il quale, alla vigilia della prima rappresentazione, scriveva così:

" Se avessi autorità di profeta vorrei dire così: Il nome di Pietro Mascagni, ignoto fino a stamane come quello di Carneade per Don Abbondio, avrà stasera il saluto di un pubblico festante, otterrà forse il più ambíto fra tutti i battesimi: quello della fama che dura.

" L'opera sua, *Cavalleria rusticana*, scritta in cinquanta giorni sopra un libretto che gli arrivava a brani per la posta, venne a raggiungere le altre settantadue al momento ultimo ed entrò nella gara senza raccomandazioni, senza preavvisi o sollecitazioni di amici influenti.

" Il profilo del maestro si può schizzare in poche parole. Ha ventisei anni (l'età precisa del Verdi quando scrisse la sua prima opera), ha rasato il viso come un seminarista, e la statura alta e dinoccolata dà l'immagine di un ragazzo che non abbia ancora finito di crescere. La fisonomia, per un osservatore disattento, pare non dica nulla; ma guardando bene, ha ogni tanto negli occhi chiari, un po' velati, un improvviso bagliore, come il balenare silenzioso in certe stellate notti di grande caldura."

La prima rappresentazione al Costanzi - Un successo senza precedenti - L'entusiasmo della folla - Il maestro Mascagni al proscenio - Roberto Stagno e Gemma Bellincioni - I giudizi della critica romana - Una lettera di Mascagni a suo padre.

Eugenio Checchi (*Tom*) ricordando nel *Fanfulla* alcuni episodi riguardanti la memorabile prima rappresentazione di *Cavalleria rusticana*, così scriveva:

I manifesti teatrali del 17 maggio, stampati senza il lusso delle lettere cubitali e di tutti i colori dell'iride, annunziarono per quella sera la prima rappresentazione di *Cavalleria rusticana*. La gente, nella splendida fioritura della primavera romana, e sotto quel bellissimo sole, gaio e saldo precursore della villeggiatura ombrosa, leggeva distratta e disattenta e si stringeva nelle spalle, come per rispondere ad una tacita domanda sorta spontanea nella mente: " Ma chi è costui? E di dove viene? Perchè pretende, con questo caldo, che noi andiamo a chiuderci la sera in un teatro? "

Sicchè il teatro Costanzi quella sera era vuoto per metà. Noto subito che, dalla seconda alla quattordicesima rappresentazione, perchè furono quattordici in tutto, al tocco dopo mezzogiorno non c'era più un posto disponibile per la vendita, e furono quelle le più grandi piene registrate nei libri della direzione del teatro.

Non molte signore nei palchi, andate là col vago presentimento di compiere un noioso dovere, o per obbedire cortesi alle insistenze dei pochi privilegiati che avevano assistito alle prove e che presagivano

una vittoria. Nelle poltrone, i rappresentanti della critica, con la sicurezza e la sufficienza di chi sta per trinciare giudizi inappellabili, destinati a seppellire il temerario in quella fossa dove si accatastano le tronche membra e le floscie ispirazioni di tanti geni incompresi.

Io ero andato sul palcoscenico a salutare Gemma Bellincioni e Roberto Stagno: in tutta la fulgidezza di un singolare ingegno drammatico la prima, e già salita a una fama invidiabile; coraggioso superstite della propria gloria teatrale il secondo, lieto di spendere per un giovane maestro gli ultimi aneliti di sua voce e di un'arte che sapevano industriosamente nascondere la deficienza delle forze.

Pietro Mascagni, bianco come un panno lavato, guardava di dietro a un piccolo foro del sipario quella platea scarsa, i molti palchi rimasti vuoti, e il Mugnone che, pronto al cenno imminente dell'ispettore di scena, distribuiva sorrisi e strette di mano, aguzzando anche di qua quel suo mento di fattucchiere del *Macbeth*.

Il Mascagni guardava e guardava con occhi imbambolati, pur non dimenticando di portare, di quando in quando, con una certa inquietudine, le mani ai fianchi per mantenere a posto i pantaloni, certamente troppo larghi di cintola.

Quel suo movimento di tirarseli in su rimase celebre nelle cronache del palcoscenico, perchè ad ogni chiamata del pubblico, uscendo egli commosso e rintontito a ringraziare, conservava lucida quella sua preoccupazione dei calzoni.

La prima di *Cavalleria rusticana* al Costanzi fu un successo senza precedenti.

Il *Capitan Fracassa* il 18 maggio 1890 scriveva fra le altre cose:

Non è possibile scrivere un articolo critico, subito dopo la rappresentazione di questa *Cavalleria rusticana,* o quanto meno a me non riesce. Sono ancora sotto l'impressione profonda di un diletto spirituale intenso, durato circa due ore; sono ancora sotto il fascino di quella musica tutta chiarezza e passione, così soavemente melodica, così elegantemente elaborata, che scendeva al cuore, che ci faceva vibrare, scattare d'entusiasmo; veggo sempre sulle scene il giovane maestro apparire pallido, sorridente, smarrito nella realizzazione del suo bel sogno di gloria; penso che lontano, la sua affettuosa compagna, gli amici testimoni dei giorni tristi, degli scoraggiamenti e delle ore febbrili di lavoro e di speranze, quando leggeranno il racconto della serata di ieri, del trionfo clamoroso ottenuto del loro Pietro, parrà loro di leggere uno storiella di fate.

E l'autorevolissimo critico dell'*Opinione*, marchese D'Arcais, scriveva la sera nel suo giornale:

Il successo davvero trionfale della *Cavalleria rusticana* del maestro Mascagni è il discorso del giorno. Da gran tempo non si assisteva ad un avvenimento artistico di tanta importanza.

Il giudizio del pubblico ha confermato in modo luminoso le previsioni della Commissione e di tutte le persone che avevano assistito alle prove della *Cavalleria*.

Comm. Roberto Stagno.

Nel suo genere, nelle sue proporzioni la *Cavalleria* è un capolavoro. Poche e facilmente emendabili le traccie d'inesperienza: in generale una sicurezza da maestro provetto. Il Mascagni possiede una vera melodia abbondantissima: tutto è spontaneo, tutto pare di primo getto anche nella sua musica. Nessuna reminiscenza e spesso un carattere originale, schiettamente personale. Ricchissima la tavolozza istrumentale. E quel che parmi più notevole, nel Mascagni si riuniscono qualità che di rado vanno congiunte. L'Autore di *Cavalleria* ha la nota potentemente drammatica, la nota elegiaca, la nota gaia e brillante. Io non dubito che *Cavalleria* percorrerà un bel cammino e resterà nel repertorio dei nostri teatri.

Al maestro Mascagni è toccata — bisogna pur dirlo — una grande fortuna: quella cioè di avere a principali interpreti lo Stagno e la Bellincioni. Stagno è stato per lui più che un amico, un fratello. Terminata l'opera, mi recai a congratularmi col celebre tenore.

— Si potrà far meglio di così — egli mi disse — ma io ho fatto quanto ho potuto.

— No, caro Stagno, non si può far meglio di così, non si può cantare con voce più pura, più sicura e potente, con arte maggiore, nè con maggiore effetto sul pubblico. E il pubblico ve lo ha provato con le sue acclamazioni e con la insistenza con la quale avrebbe voluto farvi replicare tutta l'opera. Eguale successo riportò la signora Bellincioni.

Così scrive di lei *Scaramuccia* nel *Capitan Fracassa*

Nelle vesti di contadina siciliana, la Bellincioni è di una bellezza ideale, ma superiore alla sua bellezza è la creazione artistica che fa del personaggio che interpreta, è la passione del suo canto, fremente d'amore, di gelosia, di sdegno.

Nessuna attrice drammatica, a cominciare da Eleonora Duse, fu più artisticamente vera, più intelligente, più fine della Bellincioni nel rappresentare la "Santuzza" del Verga. Uno studio dei più completi e felici, un'intuizione degli effetti drammatici piuttosto unica che rara. E pari all'attrice, la cantante.

Il racconto che fa del suo amore alla madre di "Turiddu" è un poema di dolore e di passione. L'ispirazione e l'arte del maestro non potevano trovare esecutrice, interprete più grande. La Bellincioni strappò grida d'entusiasmo, ebbe ovazioni davvero trionfali. Ed era così felice pel suo successo, e più felice ancora pel successo del giovane maestro!

Perchè a questo successo tutti hanno contribuito proprio di cuore, perchè tutti sapevano di non tentare opera vana, di non creare una notorietà effimera, destinata a svanire in breve tempo; ma di rivendicare innanzi all'arte il posto che spetta ad un artista valoroso e geniale, e di schiudergli la via a lavorare per la sua gloria e per quella del suo paese.

E *Tom* nel *Fanfulla* del 19 maggio 1890:

L'hanno detto successo trionfale e la parola non è di troppo. Altri l'hanno qualificato successo entusiastico, e non si sono scostati neppure di una linea dalla verità: io, venuto ultimo, aggiungo che quello di ieri sera fu anche un successo di calda, d'intensissima emozione.

La *Tribuna* del 22 maggio 1890 scriveva:

La seconda di *Cavalleria rusticana* confermò splendidamente e solennemente il successo della prima.

Quando il maestro Mugnone levò la bacchetta per cominciare, nell'ampia sala era come un'aspettazione religiosa, una vibrazione elettrica di entusiasmi e un fremito di simpatia, commoventissimi. Si vedeva, si sentiva che ognuno di quegli accesi spettatori aveva un ramo di palma nella mano e un grido di osanna nel cuore, da lanciare nei momenti opportuni, in gloria del giovane maestro trionfatore.

Il *Don Chisciotte* del 22 maggio 1890 pubblicava:

L'opera *Cavalleria rusticana* del maestro Mascagni, dopo il battesimo di gloria, ebbe ieri sera una cresima veramente solenne. Non un

posto disponibile — cominciamo da questo — fin dal pomeriggio. Una piena spaventosa. L'entusiasmo, in confronto della prima sera, si potrebbe dire *quintuplicato*. Furono applauditi tutti i pezzi; bissati il preludio, l'intermezzo, e il brindisi, e se si dava retta al pubblico si sarebbe fatto il *bis* di tutta l'opera.

E il *Diritto*, dopo la seconda rappresentazione, pubblicava:

Da troppo tempo siamo condannati all'anemia nelle opere d'arte; eleganza di fattura, sapiente impiego dei mezzi d'arte, intelligenza del dramma, orchestrazione elaborata, tutto ci hanno dato negli ultimi venti anni i compositori italiani... tutto ciò che con lo studio intelligente si può imparare, ben poco di ciò che è frutto di fervida fantasia, di intuizione estetica, di sentimento personale.

Mascagni arriva ultimo nel campo e vi porta la sua nota personale, la limpidezza del pensiero, la sincerità dell'arte. Per la prima volta, dopo molti anni, abbiamo sentito in un'opera più musica di quanto strettamente ne fosse necessaria. E musica vera, come dicono i tecnici, fatta di idee musicali caratteristiche, plasmate in forma chiara, svolte logicamente; non di suoni allineati con la falsariga, o appiccicati assieme come parole vuote di senso.

Gemma Bellincioni.

Ed è tanta la gioia del pubblico nel trovare finalmente l'artista desiderato, che nel suo grido di *osanna* non ha più misura. Applaude per riconoscenza dell'emozione provata, applaude per consacrare il trionfo di un alto ideale, applaude per legare indissolubimente l'eletto ingegno del Mascagni alla fortuna del teatro lirico italiano.

Le quattordici rappresentazioni di *Cavalleria* — tante ne furono fatte in quella memorabile stagione — ebbero luogo fra il

crescente delirio del pubblico. In questo entusiamo per l'opera, in questa caccia affannosa di palchi, di poltrone, di sedie in un teatro che è pure fra i più vasti d'Italia, *Tom* scriveva:

Ma la ragione qual è? Che cosa di peregrino e di inusitato racchiude l'opera del giovane maestro livornese, perchè tutti concordemente lo salutino il successore legittimo dei pochi grandi?

La ragione, secondo me, è una sola; il pubblico la sente in confuso, e forse non riesce ad esprimerla nettamente; ma si può riassumerla in poche parole così. Pietro Mascagni, con la *Cavalleria rusticana*, ha risoluto il grande problema che inutilmente affaticava da più di un quarto di secolo il mondo della musica; ha trovato cioè la perfetta fusione del canto italiano con la orchestrazione moderna, ha adempiuto il voto del grande Verdi di ritornare all'antico, ma di ritornarvi attraverso le nuove esigenze, i nuovi bisogni, le rinnovellate aspirazioni dell'arte.

È tanto vero questo, che, per la confessione dello stesso Mascagni, in quelle conversazioni ricche d'idee, e povere di frasi sonanti, che gli ho sentito fare, la musica non esce dalla sua fantasia se non quando, dopo avere accolto in sè un pensiero musicale, egli abbia veduto questo pensiero vestirsi a poco a poco di tutte le forme orchestrali, fino a *sentirne*, nell'intimo suo, le modulazioni, gli accordi, gli accompagnamenti di ciascuno strumento. E allora lo scrive; lo scrive come gli ha risonato dentro, *disegnando* immediatamente ogni parte dell'orchestra. Operista nato, il Mascagni non va in traccia della frase che possa piacere ripetuta sul pianoforte, ma cerca subito l'organismo complesso che ha bisogno di tutte le parti onde un'opera si compone, e per la pratica grande che ha della tecnica d'ogni strumento, quell'organismo lo trova sempre, ed è completo subito, è come il pezzo di bronzo che esce fuso ed intiero dalla forma.

Ed Ippolito Valetta così descriveva, a sua volta, il giovane maestro subito dopo *Cavalleria rusticana:*

" Se alcuno, a proposito del Mascagni, sente di questi giorni a parlare di gara, di lotte, di atleta dell'arte *et similia*, è pregato di non immaginarsi che il protagonista di questo bozzetto sia tagliato solidamente, senza economia, come un Ercole; che la florida persona appaia in tutta l'aitante robustezza dei suoi cinque lustri, vigorosamente membruta come quella di un gladiatore antico nelle proporzioni di un corazziere moderno.

" Pietro Mascagni è il rovescio della medaglia: del colosso, come struttura, non ha punto le basi: senza essere grande nè spa-

ruto, di media statura, magro senza essere asceta, non ha alcuna delle protuberanze per le quali Gall o Lavater lo avrebbero iscritto fra i lottatori: ha le fattezze regolari ma delicate, la fronte alta, sormontata da un ciuffo di capelli; porta mento e labbra completamente sbarbati, e, nel complesso, ha l'apparenza di una grande mitezza e tranquillità.

" Lo sguardo suo non è nè imperioso, nè fatale, nè estatico: l'occhio anzi ha una quasi feminea dolcezza ed appare talora momentaneamente velato sotto l'impero d'un pensiero che lo distrugge.

Mascagni a 26 anni.

" Simpatico di tratto al primo acchito, l'imbarazzo suo del primo momento sparisce presto: egli non appartiene alla categoria dei rustici, nè posa per ritrosia e soverchia modestia. Ha la coscienza del suo valore come ebbe sempre caldissima, incrollabile la fede che, un giorno o l'altro, la sua sorte sarebbe cambiata; ma non posa e discorre con serena ingenuità, e senza mostrare di avere i nervi a fiore di pelle: più di sè e dei casi suoi, se non ne è insistentemente richiesto, parla volentieri dei suoi ideali artistici e si appassiona in argomenti di letteratura e d'arte.

" La memoria sua appare felicissima e pronta per nomi, date, per tutte le minute circostanze che determinarono in lui i momenti decisivi della sua esistenza, tra gli spinosi roveti della carriera: certo, non furono le distrazioni degli ultimi anni a guastargli le impressioni: una delle scorse sere, al Nazionale, assistendo a una rappresentazione della Compagnia Marchi-Maggi, narrava che da oltre sette anni non era stato a teatro."

A venti anni di distanza da quella serata mirabile – il Maestro — riparlandone non sa nascondere la sua profonda commozione, al ricordo delle dimostrazioni entusiastiche che, da ogni parte della sala magnifica, risuonarono al suo orecchio.

" Avevo fede — egli narra — nell'opera mia; avevo fede sopratutto nella sincerità della mia musica, che sapevo mia, tutta mia; ma ogni speranza, ogni illusione fu sorpassata dalla gioia immensa, indescrivibile della realtà. Quando gli applausi frenetici della folla mi chiamarono al proscenio, pensai che tutto quello che mi accadeva, tutto quello che si svolgeva innanzi a me fosse un sogno. Tornato fra le quinte dopo uno di quegli scrosci d'applausi che non si dimenticano più, fui vinto dalla commozione e piansi come un bambino.

" Il ricordo dei miei dolori passati, della dura esistenza trascorsa, dell'ostilità che alla mia carriera di compositore il babbo mio aveva frapposta, della guerra che mi avevano fatto con tanta insistenza taluni cittadini di Cerignola, tornò alla mia mente con una intensità spasmodica. In un istante rivissi tutta la esistenza mia.

" Ma quel trionfo che non mi aspettavo così solenne, così unanime, mi allietò sopratutto per mio padre. Egli, che pure mi aveva amato sempre teneramente, non ebbe fiducia in me, nella mia vocazione, nei miei studi, nelle mie promesse. Ebbene, io avevo vinto; avevo saputo mostrare che valevo pur qualche cosa. E una gioia infinita mi allietava il cuore: la sicurezza di un'esistenza più felice, più comoda, più agiata per mia moglie, per i miei bambini, per mio padre: specie per mio padre, che, pur mostrandosi avverso alla mia inclinazione, imponendosi sacrifici enormi per la sua condizione finanziaria, nulla trascurò per farmi istruire ed educare."

Riproduciamo nella pagina seguente il *fac-simile* della lettera che il maestro Mascagni scrisse a suo padre, il giorno dopo la rappresentazione del Costanzi.

Roma 19 Maggio '90.

Babbo mio,

la Commozione intensa mi impedisce di scriverti dettagliatamente sulla serata di jeri l'altro che è stata addirittura strabocchevole. — Io non mi sono ancora ripreso dall'emozione e dalla confusione. — Mai mi sarei immaginato un entusiasmo simile; tutti applaudivano; in platea, nelle poltrone erano tutti in piedi, tutta l'orchestra pure in piedi mi fece una dimostrazione colossale. — Tutte le Signore, compresa la Regina, applaudivano. — È stato un successo colossale, come non si è mai veduto. — Già l'avrete constatato dai giornali che parlano tutti all'unanimità. — L'unica cosa che commuove. — L'impressione grandissima, qui a Roma, costerna e atterra. — Ti riferirò con più calma. — Stamani ha telegrafato

Ricordi offrendomi di acquistare l'opera.
Ma io, per riconoscenza, ho già firmato un Contratto con Sonzogno che per due anni e mezzo mi farà lucrare un dodici o quindici mila lire. – Il 1° premio è mio. – Sonzogno mi ha assegnato 300 lire al mese. – La mia posizione è assolutamente cambiata. – Mi sembra di sognare. –
Vi manderò i giornali che forse non avete letto. – Adesso vado a pranzo da Stagno, insieme con Sonzogno. –
Presto sarò a Livorno! –
Salutate tutti, tutti. – Vi bacio tutti di cuore. – Quanto ho pensato a voi in quei momenti. –
Scrivetemi: Teatro Costanzi –
Tanti baci, tanti abbracci

il Suo Pietro

MASCAGNI dopo "Cavalleria" (da un quadro di Malesci).

L'entusiasmo a Cerignola - L'ammenda e gli articoli apologetici del "Risveglio" - Le feste solenni per l'arrivo del Maestro.

La notizia dei trionfi di Pietro Mascagni produsse a Cerignola e nei paesi circonvicini la più profonda commozione. Anche i più fervidi ammiratori del giovane Maestro, gli amici più sinceri e più fedeli che lo avevano sostenuto nelle fiere lotte mossegli dal giornale il *Risveglio*, rimasero come sbigottiti. Ogni più lieta previsione sull'esito di *Cavalleria* era stata di gran lunga sorpassata dalla realtà.

Che gioia in tutti i cuori! quale immenso orgoglio per i sostenitori del modesto direttore della Filarmonica, la strepitosa vittoria conseguíta al Costanzi di Roma.

I redattori del *Risveglio* si guardavano negli occhi, trasognati. Era mai possibile che Pietro Mascagni — da loro con così ostinata ferocia combattuto, deriso, sprezzato — fosse divenuto d'un tratto così celebre, che il suo nome corresse sulle bocche di tutti gli Italiani come il continuatore dell'arte e della gloria di Verdi?

Bisognava correre al riparo, bisognava fare atto di onorevole ammenda, unirsi al coro delle lodi che risuonavano da ogni parte.

E in un primo articolo, pubblicato il 25 maggio 1890 col titolo *"Onore al merito"* il direttore del *Risveglio* diceva:

Il trionfo del maestro Mascagni nella *Cavalleria rusticana*, datasi testè al Costanzi di Roma, è stato vero, entusiastico, colossale.

Non è possibile che tutto un popolo, che tanti autorevoli giornali, tanti illustri maestri di musica e critici competentissimi abbiano potuto

mentire; e al verdetto della coscienza pubblica e della pubblica intelligenza noi chiniamo reverenti il capo, ed ammiriamo l'astro novello che spunta sul puro orizzonte dell' arte.

Combattemmo altre volte nel Mascagni non i meriti e l' arte sua nobilissima, ma solo un articolo del bilancio comunale, sembrandoci un anacronismo ogni spesa di lusso in epoca di tanta desolante miseria.

Combattemmo Mascagni nei risultati della sua Filarmonica, non sembrandoci tali risultati adeguati al lungo periodo d'insegnamento, nè ripromettenti per l' avvenire.

Qui l' errore nostro. Non intuimmo le interne lotte di questo giovane povero, che, a dir di Victor Hugo, viveva coi piedi nel fango e colla testa nelle nuvole, correndo dietro ai luminosi ideali dell'arte, accarezzando le forme purissime, divinandone le splendide concezioni.

Staccarsi da questi sogni profumati per scendere ad insegnare il trombone, il contrabasso, ecc. doveva essere pur doloroso per lui, e costretto dalle esigenze della vita a farlo, doveva senza dubbio portare nella scuola la svogliatezza del genio.

Questa la colpa che noi vedevamo nel Mascagni; da qui l'errore nostro per non aver saputo intuire i bisogni di quell' anima ardentemente artistica.

È proprio dei cuori giovani, non corrotti, nè abituati alle basse transazioni e agli stolidi orgogli il ricredersi dei propri errori, e noi oggi lo facciamo con lo stesso entusiasmo con cui avremmo continuato a combattere per ottenere l' economia del nostro bilancio.

Sursum corda! Solleviamoci da queste meschine guerricciole di interessi locali ed auguriamoci che la perfetta creazione artistica del maestro Mascagni sia per essere la prima di una lunga collana di opere musicali, tale da rendere felicità e gloria al giovane Maestro, e lustro all' arte italiana.

Il *Risveglio,* a complemento dell'articolo " *Onore al merito,* " riproduceva in breve i giudizi della stampa e dei migliori maestri e critici competentissimi sulla *Cavalleria rusticana* del Mascagni. Naturalmente, le dichiarazioni del *Risveglio,* dopo le fiere lotte sostenute contro il Mascagni, furono accolte con riserbo, e i redattorelli del giornale guardati con mal dissimulata diffidenza. E questi, a loro volta, nei numeri successivi dovettero fare opera non lieve per scagionarsi dalle accuse che la maggioranza dei cittadini loro rivolgeva apertamente.

Intanto Pietro Mascagni, coperto d'allori, dopo una breve gita a Livorno, dove gli furono fatte onoranze trionfali, si accingeva a ritornare a Cerignola. Si attendeva il suo arrivo il 25 giu-

gno, ma un telegramma annunciò che il Maestro sarebbe giunto invece alle sei e mezzo pomeridiane del 26.

Cerignola era tutta in festa.

Il *Risveglio* volle per l'occasione pubblicare un numero speciale tutto dedicato a Pietro Mascagni.

Nella prima pagina, a grandi caratteri, figurava il seguente saluto al Maestro che riproduciamo testualmente:

Salve, o Mascagni, gloria d'Italia, se in te il genio batte le ali; salve, mille volte salve, se in te racchiudesi la magica potenza creatrice che ti sospingerà sulle eccelse vette dove l'ambrosia libasi dagli immortali.

Salve, figlio della gentile ed eroica Livorno, quando la tua mente si eleva nei vortici vaporosi dell'arte a contemplare le meravigliose bellezze o s'immerge negli infiniti segreti del *suono* ad interrogarne la soave armonia, o nelle intime latebre del cuore umano, a toccare le corde del piacere e del dolore, dell'odio e dell'amore!

Salve!... E gradito ti giunga il nostro saluto che da cuori vergini di *servo encomio* e di *codardo oltraggio,* prorompe limpido e vigoroso come il genio che ti ispirava, allorquando salivi l'erta del glorioso monte col tuo "Turiddu" e con la "Santuzza" tua.

Tu intessevi a te aurea corona e all'Italia tua educavi un lauro, che, se, infuriar di nembo o di procelle non spezzerà ancora bambino, crescerà forte accanto ai forti ed i suoi rami intreccerà con essi.

E frattanto nelle aspre lotte della vita un sol conforto sincero, potente, ristoratore tu avevi; una voce sola dolce ed affettuosa molceva il tuo orecchio e soavemente ti richiamava a te stesso, alla tua gloria nei momenti dell'ansioso dubbio, dell'affannoso scoraggiamento che provano i grandi; quella voce era della tua cara compagna che oggi esulta con te, confondendo alle tue le sue lagrime di gioia; quella voce sola aveva potuto divinare il tuo genio e non altri; perchè deve sola conoscere le vie del tuo cuore e i tesori della tua anima.

Or sii adunque pur tu benedetta ed accogli ancora il nostro umile omaggio, o donna, che tergesti amorosamente il pianto ed alleggeristi il pondo a colui che su *per l'erta, nelle regioni delle tempeste, insanguinando le mani* si dibatteva; a colui che Italia oggi guarda gelosa, perchè designato alla immortalità.

L'amor tuo, e l'amor della gloria lo circondino e gli facciano lieve ogni fatica e gli siano fonti inesauste di novelle e peregrine ispirazioni; onde la gran madre Italia, regina delle arti, abbia a fregiarsi il nobile diadema di nuova, fulgidissima gemma.

La Redazione.

Nel numero successivo così il *Risveglio* narra le feste fatte a Mascagni:

Nel riportare le meritate entusiastiche accoglienze fatte al Maestro, allontaniamo da noi ogni pretensione di voler descrivere l'affetto, il delirio con cui furono tributati a quel valoroso gli onori dovuti: ci limitiamo a descrivere per ordine cronologico i preparativi, l'arrivo, ecc.

Giunta la notizia che il Maestro sarebbe arrivato giovedì 26 invece del 25, fu ordinata dalle autorità alla banda musicale cittadina di andar in giro per le vie principali e di comunicare il ritardo.

L'indomani la città aveva un aspetto insolito di gaiezza e di festa. Tutte le mura erano coperte addirittura di fogli colorati, recanti impresso un motto, un saluto, un augurio. E su quei fogli si leggeva: *Viva Cavalleria rusticana! — Astro che sorge, già grande — Livorno e Cerignola — Viva la nobiltà del genio! — Mascagni e Verga — L'Italia ti guarda — Viva il Maestro nostro! — Mascagni è nostro fratello — Mascagni ritorna fra noi. Inni e corone, genio ed arte — Onore al genio italiano.*

Dai balconi pendevano tappezzerie dai colori smaglianti, artisticamente fermate da nastri, da mazzi di fiori, da corone.

Il popolo che girava per le vie era esultante. Sentiva tutta la gioia di tributare onoranze a un giovane maestro che con un suo primo passo, ma titanico, aveva oltrepassato la mediocrità e si era assiso non ultimo fra i sommi; a questo Genio, che non apparteneva certamente all'aristocrazia del blasone, nè a quella del denaro, ma al popolo.

Un coro di popolane doveva intonare questi stornelli:

Benedetta la mamma che t'ha fatto,
e benedetto il latte che ti diede!
Il paese di te se ne va matto;
fuori di te non sente e non ci vede.

Dinanzi all'uscio, tutto aperto e bello,
ho trovato stamane un giglio bianco;
io te lo porto e canto il ritornello
e lo ripeto sempre e non mi stanco:

Benedetta la mamma che t'ha fatto,
chè il paese di te se ne va matto!
E benedetto il latte che hai succhiato,
chè il mio paese hai scosso ed infiammato.

E al coro delle popolane, doveva seguire quello dei giovani:

Inni di gioia, fuochi di festa
trillano, passano d'intorno a te:
grida di gloria sulla tua testa,
foglie di rose sotto il tuo pie'.

Ora solenne di gaudio è questa,
ognun la sente dentro di sè:
inni di gioia, fuochi di festa
salgono, splendono rapidi a te.

Un coro immenso sul suo passaggio
saluta il giovine trionfator,
e il sole al nobile suo volto un raggio
piove, intessuto di gigli e d'or.

Le donne in lungo pellegrinaggio
traggon, recando canzoni e fior,
e un coro immenso sul suo passaggio
saluta il giovine trionfator!

Una folla enorme, assai prima dell'ora fissata per l'arrivo, si addensava dinanzi alla stazione, e quando la locomotiva fischiò e sbuffando si fermò sotto la tettoia, un formidabile grido di: *Viva Mascagni!* uscito da migliaia di bocche, risuonò festosamente. Il Maestro, più pallido dell'usato, in preda ad un'indicibile commozione, salì sulla vettura che gli era stata preparata, salutando il popolo che lo acclamava.

Il Maestro, ricordando — a tanti anni di distanza — l'accoglienza trionfale decretatagli dai cittadini di Cerignola, non riesce a nascondere la propria emozione.

La carrozza fu circuita, assalita da ogni parte.

Fatti pochi passi, quella fiumana di popolo, tra le acclamazioni trionfali, tentò di staccare i cavalli e di trascinare la carrozza per le vie della città. Il Maestro allora discese — e, aiutato dai suoi amici, dagli agenti della forza pubblica, potè a stento aprirsi un po' di largo e procedere innanzi.

Intanto, dai balconi gremiti, le signore sventolavano i fazzoletti, lanciando fiori e cartellini multicolori sul Maestro.

Fu impossibile al corteo, composto dalle rappresentanze delle varie società operaie, dalla banda musicale, dagli alunni della Filarmonica, serbare l'ordine imposto, perchè la folla spingevasi, urtava, tutti volevano vedere Mascagni, tutti averlo vicino.

Dal balcone del signor Francesco Ruocco, in Via Addolorata, si gettarono duemila cartellini. Per la lunghezza del balcone era stata collocata una striscia a caratteri cubitali, colla scritta: *Viva Mascagni!*

A Piazza Vittorio Emanuele, una vera pioggia di fiori fu lanciata dal balcone del signor Felice Borrelli.

Finalmente si giunse a casa del Maestro ed era tempo. Mascagni era in uno stato compassionevole; pochi amici che, malgrado tutto, erano rimasti vicino a lui, lo avevano, sino a quel punto, sorretto a braccia.

Si volle il Maestro al balcone e questi, finchè il grido della folla innalzavasi potente, dovette, stanco, affranto, affacciarsi più volte a salutare quei trentamila cuori che, ebbri di entusiasmo, palpitavano di gioia nel rivederlo.

Verso le dieci, la folla portante un numero infinito di lampioncini veneziani, torce a vento, lumi e bengala, muoveva da casa Manzoni ed attraversato il Corso Garibaldi, Corso Vittorio Emanuele, riversavasi in Via Amante, e quivi arrivata, si schierava sotto le finestre inneggiando al Maestro e alla sua graziosa signora.

Era stata organizzata una mandolinata con composizione del Maestro, ma non si riuscì ad ottenere un po' di silenzio; così insistenti ed entusiastiche erano le grida di evviva al Maestro.

" Cavalleria rusticana " a Livorno - La prima rappresentazione a Napoli - Le feste nel Palazzo Schitizzi e le lodi di Vittorio Emanuele principe di Napoli - L'entusiasmo a Parigi e la critica francese - Il successo mondiale - La " Messa solenne " di Mascagni ad Orvieto.

Dopo che Roma ebbe così solennemente decretato il trionfo alla *Cavalleria rusticana,* nelle principali città d' Italia e in quelle dell'estero, le imprese teatrali si affrettarono ad includere nel loro cartellone l'opera fortunata.

Livorno, la città natale del compositore illustre, fu la prima in ordine cronologico a rappresentare *Cavalleria rusticana.*

La necessità di condensare entro giusti limiti l'ampiezza della materia, ci obbliga a trascurare particolari che avrebbero per il lettore una grande importanza. Forse Livorno non registrò mai nei suoi annali teatrali un successo così colossale come quello che i concittadini del Maestro vollero con consenso unanime decretargli.

I giornali dell'epoca consacrarono al lietissimo avvenimento numeri speciali, così viva ed acuta era l'eccitazione della cittadinanza nei giorni che precedettero le prime rappresentazioni. L'eco dei trionfi romani; le notizie che a viva voce i concittadini livornesi, avendo assistito a talune delle memorabili repliche del Costanzi, diffusero a Livorno; il coro di approvazioni, più uniche che rare, che da ogni parte d' Italia risuonavano nei giornali, e più ancora il ricordo di Mascagni giovinetto, dei suoi primi lavori applau-

diti, avevano suscitato nella buona popolazione livornese una emozione e una commozione profonda, di cui un primo ed indimenticabile esempio si ebbe, quando Pietro Mascagni si recò a Livorno per presenziare le prove che, sotto la guida sapientissima del maestro Mugnone, si erano già iniziate al Goldoni.

Una folla enorme di parecchie migliaia di persone si raccolse dinanzi alla stazione qualche ora prima dell'arrivo del Maestro, e quando la faccia sbarbata, ma così energica e intelligente, di Pietro Mascagni apparve, fu un grido solo, ma interminabile, di: *Viva il Maestro!*

Quella folla invasa dal delirio, nella esplosione del suo entusiasmo, fu un pericolo per la vita del Maestro che, a stento, potè salvarsi da quella manifestazione di simpatia e di ammirazione. Fu necessario l'intervento di un battaglione militare e di centinaia di agenti di P. S. per difendere il Maestro dall'entusiasmo popolare.

Per tutto il percorso dalla stazione alla Via di S. Francesco, ove è la casa paterna di Mascagni, fu una pioggia di fiori, uno sventolare di fazzoletti, un alternarsi ed un succedersi di grida, di evviva. Dalla finestra della casa il Maestro, in preda alla più viva commozione, dovette improvvisare un discorso e ringraziare i concittadini della indimenticabile accoglienza che gli avevano fatta.

E le dimostrazioni si rinnovarono nei giorni successivi. Alla prima di *Cavalleria*, che, come a Roma, aveva per interpreti la Bellincioni e Roberto Stagno, dall'Albergo del Giappone, dove Mascagni con la sua signora e il piccolo Mimì aveva preso alloggio, fino all'ingresso del Goldoni, due fitte ale di popolo attendevano impazientemente il Maestro.

Ma il ricordo dell'eccessivo entusiasmo preoccupava straordinariamente Mascagni.

Come sfuggire a quella folla, e raggiungere l'unica porta del teatro, ostruita da centinaia di persone?

Mascagni non si perdette di coraggio. Se avesse fatto uso della carrozza, sarebbe stato facilmente riconosciuto. Pensò quindi di recarsi al teatro a piedi: abbassò il cappello di paglia fino sugli occhi, tirò su, — malgrado fosse di agosto — il bavero della giacca, e solo solo, rasente le pareti delle case, sgattaiolando fra i vicoli, arrivò alla porta del Goldoni. Nessuno si accorse della sua presenza, e quando si diffuse la notizia che il Maestro era

già in teatro, un senso di meraviglia si diffuse in tutti. Ma dove e come era giunto? La dimostrazione preparata pel Maestro fu fatta alla signora Lina, che passò più tardi in carrozza fra due resse di popolo plaudente.

Il Goldoni, prima ancora dello spettacolo, era gremito del pubblico più eletto ed intellettuale di Livorno. Autorità, artisti, giornalisti, larghe rappresentanze della aristocrazia e della borghesia si erano dato convegno al maggior teatro livornese.

L'*Arlésienne* di Bizet che precedeva lo spettacolo, ebbe buone accoglienze, ma l'attesa era per la *Cavalleria rusticana*. Quando il maestro Mugnone attaccò il preludio, e Roberto Stagno, con quella sua mirabile arte di canto, disse la "Siciliana," un urlo di entusiasmo, un urlo frenetico, delirante risuonò in teatro e il mirabile brano dovette essere replicato. E le chiamate al Maestro e agli artisti non si contarono più. Alla fine dello spettacolo, Mascagni dovette presentarsi al proscenio una trentina di volte fra immense acclamazioni.

Lo stesso successo trionfale si verificò successivamente negli altri teatri. A Firenze, alla Pergola, tornata ai tempi in cui contava qualche cosa sulla bilancia dei successi teatrali, l'impresa Canori aveva allestito *Cavalleria*. La nuova edizione aveva per interpreti principali: La signora Calvè (*Santuzza*), il tenore Fernando Valero (*Turiddu*) e il baritono Pozzi (*Alfio*). A Torino trionfarono nella stessa opera la insigne artista signora Gabbi e il tenore De Marchi; a Bologna primeggiò la Pantaleoni.

Alla Scala di Milano, malgrado contrarie previsioni, determinate più da ragioni economiche che artistiche, *Cavalleria*, eseguita dalla Pantaleoni e dal Valero, venne replicata ben ventidue volte fra il crescente entusiasmo del pubblico.

A Genova, al Carlo Felice, furono interpreti la signora Rossini e il tenore Vignas; a Roma, si ebbe un'altra ripresa dell'opera, anche questa volta con Roberto Stagno e la Bellincioni, direttore Mugnone, e dinanzi ad un' immensa folla che accoglieva, fondendole, tutte le classi sociali, si rinnovarono i trionfali entusiasmi delle prime rappresentazioni.

Di questa seconda edizione si ebbero altre venti repliche e a teatro esaurito.

A Parma, l'opera ebbe un grande successo con la Bendazzi-Garulli e il Garulli; a Venezia, con la Frandin e il tenore Oxilia.

A Roma, nell'aprile del 1891, una terza edizione con la Calvè e il tenore Fernando De Lucia che, giovanissimo, aveva già raggiunto un posto invidiabile nelle scene teatrali.

Nel giro di pochi mesi, l'opera fu eseguita un'altra volta a Livorno e a Firenze, e poi in Arezzo al Teatro delle Muse, a Verona, a Brescia, a Trieste, a Messina, a Novara, a Palermo.

A Napoli, *Cavalleria* fu rappresentata il 14 marzo 1891. Vi assisteva Mascagni che fu fatto segno ad entusiastiche dimostrazioni. Così racconta il Maestro le memorabili recite, in una lettera alla sua signora che trovavasi a Cerignola:

Napoli, 15 marzo 1891.

Cara Lina,

Dunque il successo è stato colossale, completo, generale. C'era però un partito contrario ed era più forte di quello che avrei immaginato. Lo crederesti? Dopo l'entusiasmo del preludio, che fu replicato fra gli applausi incessanti, seguì un senso di freddezza glaciale, che fortunatamente si dileguò al "racconto di Santuzza." che fu pure replicato. Il "duetto di Santuzza e Turiddu" fece un'impressione profonda e suscitò tale scoppio di applausi, che pareva dovesse crollare il teatro. Anche questo duetto fu replicato in mezzo ad applausi indescrivibili.

All'intermezzo poi, l'entusiasmo fu addirittura... spaventevole; quando venni alla ribalta e vidi tutto quel pubblico in piedi che gridava delirante, ebbi paura. Fu un istante che non dimenticherò mai. Dall'intermezzo sino alla fine dell'opera l'entusiasmo della folla non si attenuò un istante; a sipario calato ebbi dieci chiamate: applaudivano tutti nei palchi, in platea, nelle poltrone, nel loggione.

L'esecuzione fu ottima. De Lucia cantò benissimo, la Calvè fu grande, Dufriche fu uno splendido "Alfio," il migliore di tutti gli altri Alfi. Eccellente l'orchestra: il maestro Lombardi si è fatto onore. Allo spettacolo assisteva il Principe di Napoli che applaudì tutta la sera. Matteo Schilizzi mi venne ieri invitandomi alla grande festa da ballo che darà stasera. Vi interverrà anche il Principe di Napoli che mi vuole conoscere personalmente.

Napoli, 16 marzo 1891.

Cara Lina,

La festa data da Matteo Schilizzi è riuscita splendidamente. Vi era tutta l'aristocrazia napoletana, alla quale fui presentato. Non puoi immaginarti i complimenti, le congratulazioni, le strette di mano. Le

signore e le signorine si sono mostrate particolarmente gentili con me, rivolgendomi tante e tante domande sulle mie opere future. A un certo punto, è apparso il principe Vittorio Emanuele, al quale Schilizzi volle subito presentarmi.

Il Principe ha avuto parole assai gentili per me. " Non sono entusiasta del teatro e della musica in genere — mi ha detto — ma *Cavalleria rusticana* mi ha fatto una grande impressione. E tornerò a teatro per risentirla ." Mi domandò se avevo in animo di scrivere oltre opere. Gli accennai al mio *Ratcliff*, l'opera cara della mia giovinezza, e aggiunsi che presto avrei scritto un'altra opera.

— È già innanzi nel suo lavoro? — mi domandò il Principe.

— Spero di rappresentare la mia opera a novembre.

— E dove?

— A Roma. È così viva e profonda la mia gratitudine per quella storica città!

Il Principe mi strinse fortemente la mano.

— Le auguro altrettanta fortuna — mi disse. — Io ho molta fede nel suo talento.

M' inchinai commosso.

Sono stato assediato da' giornalisti. Tutti volevano che riferissi il breve colloquio avuto col Principe. Mi limitai a dir poche cose.

Intanto qui non si parla che di *Cavalleria*. Ti mando altri giornali; che articoli laudativi!

Mi par di sognare pensando alle tristi giornate di Cerignola! Eppure ebbi sempre la fiducia che, un giorno o l'altro, la fortuna mi avrebbe arriso. E dire che senza di te io non avrei mai spedito *Cavalleria* al concorso!

Vedi dunque come debbo esserti grato!

E di Mimì che notizie? e Dino? Mi par mille anni di vedervi tutti. Il signor Sonzogno è allegro e felicissimo di venire a Cerignola e di fare da padrino a Dino: però non vuole dormire in casa nostra per non darci disturbo, e vuole andare all'albergo; ma lo deciderò ad accettare.

All'estero, la capitale spagnuola fu la prima ad applaudire il lavoro del maestro Mascagni. Al San Carlo, il successo fu entusiastico. La Bellincioni e Roberto Stagno rinnovarono i trionfi ottenuti a Roma e a Livorno. L'opera fu replicata, contrariamente a tutte le consuetudini, per trenta sere. Un successo colossale riportò l'opera a Budapest, dove fu replicata per tre mesi consecutivi. Ad Amburgo, al Teatro Civico, sotto la direzione di Leo Feld, maestro insigne, interpreti la signora Greve Klafsky (*Santuzza*),

signorina Gelben (*Lola*), Max Alvary (*Turiddu*), Heink Kössler (*Alfio*), *Cavalleria* fu replicata ventidue sere fra il crescente successo. A Dresda, la parte di " Santuzza " fu affidata alla celebre cantante Teresa Malten, quella di " Turiddu " a Giorgio Anthis.

A Monaco, l'opera fu concertata e diretta dal celebre direttore Levi, l'amico intimo di Wagner. " Santuzza " era la signora Dressler, " Turiddu " il tenore Mikorey ed ebbero un grandissimo successo.

Quivi il pubblico si recò in teatro con un po' di diffidenza, ma subito dopo l'*ouverture* cominciarono gli applausi che si rinnovarono quasi ad ogni brano.

A Pietroburgo, al teatro Panaieff, si ebbe un'edizione eccezionale dell'opera mascagnana. Ne furono interpreti la Borghi-Mamo, il tenore Masini, il baritono Magini-Coletti, e la Droz.

L'impressione fu enorme, l'entusiasmo profondo. Le repliche anche qui, contrariamente alle abitudini, furono innumerevoli.

A Vienna, il pubblico si abbandonò a dimostrazioni entusiastiche all'indirizzo del direttore e degli interpreti.

Wilhelm Frey, uno dei critici più autorevoli della capitale, scriveva: " Il successo ottenuto dalla *Cavalleria* fu così completo, così brillante, che la serata si può dire un avvenimento, quale il nostro teatro dell'Opera non ebbe a registrare da un decennio."

E Hanslick, il principe della critica musicale tedesca, in uno splendido articolo notava che " delle quaranta o cinquanta opere che, in media, vedono la luce della ribalta ogni anno in Italia, la maggior parte fa un tonfo nell'acqua per non più ricomparire a galla."

Ed aggiungeva: " Le prime opere e i primi cani — soleva dire Weber — si affogano. E perciò, più che una rarità, è un avvenimento senza precedenti quello che il primo tentativo di un giovane italiano venga festeggiato in tutta Italia non solo come un " capolavoro," che tale è veramente, ma ottenga anche l'onore insperato di essere rappresentato così sollecitamente sulle scene alemanne."

L'entusiasmo del pubblico viennese per la *Cavalleria* fu tale, che l'opera, diretta da Wilhelm Jam ed eseguita da artisti insigni quali la Sclagèr (*Santuzza*), Ellen Forster (*Lola*), Georg Muller (*Turiddu*), dovette essere replicata una trentina di volte. Il fenomeno era veramente senza precedenti. Ma l'entusiasmo viennese crebbe a tal punto, che, per moltissimo tempo, non si potè dare

nessun concerto senza includere nel programma qualche brano di *Cavalleria*. Un giornale tedesco così scriveva in quell'epoca:

" Arrivando a Vienna non è possibile sottrarsi a un sentimento di compiacenza assistendo ad un episodio curiosissimo: quello, per esempio, di sentire le persone ammodo canticchiare per le strade, in italiano, i motivi della *Cavalleria*, mentre i cocchieri fischiano le stesse ariette in attesa dei clienti.

" Nè meno strano è lo studio fatto dal pubblico per pronunciare italianamente il titolo dell'opera, il nome e cognome e la patria del giovane maestro. Nei negozi di musica, dai librai, dai fotografi, lungo i *Ring*, si vede nel posto di onore il ritratto di Mascagni, o il libretto dell'opera tradotto in tedesco, o le riduzioni per pianoforte, o incisioni di scene dell'opera tolte dai giornali illustrati.

" Al Teatro Imperiale dell'Opera che è aperto tutte le sere con spettacolo diverso, si canta da due mesi la *Cavalleria rusticana*, e con tale successo da indurre i direttori a farla eseguire tre volte in una settimana. E quando il lunedì mattina esce il bollettino degli spettacoli settimanali, il pubblico si affolla davanti al cancello per prenotare i posti: ognuno ha la febbre... rusticana, ognuno va pazzo per godersi quelle calde melodie, per soffrire con " Santuzza " e piangere con " Alfio."

" Che più? Io non ho potuto, malgrado la lunga pazienza, conquistare un posto per assistere a una sola delle rappresentazioni, e una sera, rassegnato a starmene in piedi in platea, mi presentai al teatro quando la *Cavalleria* stava per finire... e non mi lasciarono entrare, perchè il pubblico sconfinava da ogni parte.

" La sera successiva, eseguendosi il *Vascello Fantasma*, il teatro era per due terzi vuoto e all'indomani, ridandosi *Cavalleria*, un'ora prima dell'alzata del sipario, non si poteva più penetrare nella sala sontuosa.

" Non è un successo, ma un fanatismo addirittura.

" Nei caffè concerto si canta e si suona tutte le sere qualche brano della *Cavalleria*; al Volksgarden, la banda militare suona quotidianamente la " Siciliana " o il " duetto di Alfio e Santuzza;" al cambio della guardia nel palazzo imperiale, la musica eseguisce due pezzi, uno dei quali è indubbiamente della *Cavalleria*, e allora gli ufficiali di guardia a Corte e i gentiluomini si affacciano alle finestre per ascoltare; in ogni concerto in ogni giardino, in

ogni birreria, nelle famiglie, al Conservatorio di musica, dovunque, la *Cavalleria* entra sotto tutte le forme.

" Vienna non è più che un palcoscenico dove il Mascagni spadroneggia, trascinando all'entusiasmo anche i più freddi. Ad un meraviglioso concerto al Prater, cui ho assistito, con quattrocento esecutori e diecimila ascoltatori, figurava nei nove numeri del programma l'intermezzo orchestrale della *Cavalleria rusticana*.

" Se il Maestro di Cerignola fosse stato presente, avrebbe pianto dalla commozione, sentendo con quanta precisione, con quanto amore, con quanto sentimento, quei duecento violini attaccarono il suo preludio.

" Appena finito, tutti scattarono in piedi acclamando, e gli applausi durarono dieci minuti buoni, e il direttore d'orchestra Ludwig Scogel dovette presentarsi a ringraziare dodici volte.

" Per sottrarmi alla persecuzione della *Cavalleria*, scappai a Brüwn, in Moravia, poi in Stiria, poi ad Adelsberg. Dio santo! non si suonava e non si cantava che *Cavalleria*."

A Berlino, il successo fu unanime, caloroso. La sera del 14 giugno 1891, un piccolo cartello colla scritta: " Ausverkauft," al disopra del botteghino del Lessingtheater, laconicamente avvertiva che tutti posti erano presi. La parte di " Santuzza " fu sostenuta con grande valore dalla insigne artista Caterina Rosen; quella di " Lola " dalla signora Rettich-Pirk, " Turiddu " era il tenore Werner Alberti.

Come sintesi dei giudizi, riproduciamo un frammento della rassegna, dedicato a quest'opera, nel *Berliner Tageblatt* del 15 giugno 1891:

" Mascagni è un talento eccentrico, potente, inclinato alle armonie bizzarre, e alla fragorosa istrumentazione, qua e là, sotto le influenze francesi e di Verdi; ma è un talento grandissimo che sin d'ora, per più di un rispetto, calca una strada propria; che, nei cori e nel maneggio dell'orchestra, dimostra una sicurezza spesso sorprendente nella forma, spiegando una forza originale drammatica nel concepire la potenza della passione.

" Si domanda se Mascagni in futuro presenterà lavori più grandi ed importanti. Chi lo può dire? Pel momento, il successo di questo suo primo spartito deve essere constatato non altrimenti dal merito a lui giustamente dovuto."

Cavalleria rusticana fu rappresentata per quarantatrè volte di seguito a Berlino e conseguì un successo senza esempio. La

rappresentazione d'addio assunse le proporzioni di un vero trionfo per l'arte italiana e per gli interpreti. Il pubblico entusiasmato non si stancava, calata la tela, di richiamare innumerevoli volte al proscenio gli artisti favoriti, e di porgere loro, specialmente alla signorina Rosen (*Santuzza*) corone e mazzi di fiori.

A Costantinopoli, al Teatro Concordia, l'opera del maestro Mascagni mandò in visibilio il pubblico. Venne replicata quindici sere consecutive, a teatro esaurito, e i giornali constatarono unanimi il grande successo. La parte di " Santuzza " era sostenuta dalla signorina De Sanctis, artista promettentissima, " Turiddu " dal tenore Marini, " Alfio " dal signor Sella.

Il successo conseguíto a Costantinopoli fece nascere a Kadi-Koi, nell'Asia Minore, il desiderio di udire anche in quel lontano paese lo spartito del giovane compositore.

L'opera fu rappresentata l'8 settembre 1890 a quel Teatro Mahurdar dall'impresario Labruna, e malgrado l'esecuzione non fosse la più desiderabile, nessuno ricordò a Kadi-Koi un successo consimile.

Nel salone dei Concerti del famoso " Tivoli " di Copenaghen, stabilimento unico nel suo genere, dove si raccolgono ogni anno gli artisti più celebri, vennero eseguiti alcuni brani di *Cavalleria*.

L'orchestra era diretta dal figlio del grande compositore danese A. C. Lumbrie. Tutti i brani furono accolti da applausi fragorosissimi, specie l'intermezzo. Dopo tale successo, il desiderio di sentire e giudicare tutta l'opera era vivissimo.

La rappresentazione ebbe luogo al Teatro Reale, interpreti principali la signora Dons, Federico Bruno e Simonsen, artisti di grandissimo valore.

Allo spettacolo vi assistette tutta la Corte russa, collo Czar, la Czarina, i Granduchi e le Granduchesse, il Re di Grecia, la Regina coi figli, la Principessa di Galles, la Duchessa di Fife e tutta la famiglia reale di Danimarca. Tutto un pubblico, insomma, di teste coronate o quasi.

L' entusiasmo suscitato da per tutto dalla geniale opera che rivelò al mondo il continuatore della tradizione melodica italiana, fece nascere il desiderio alla Regina d'Inghilterra di udire la *Cavalleria rusticana* nel suo Castello di Windsor.

Il castello è un'enorme mole di granito, piantata sopra una collina : fu un tempo la fortezza dei Sassoni, nella quale vennero tenuti prigionieri Giovanni re di Francia e Dande re di Scozia.

La rappresentazione cominciò alle quattro precise, e battevano appunto quattro tocchi al grande orologio del castello, quando S. M. la Regina d'Inghilterra, nella solita cuffia bianca e nel solito abito di lutto — che essa non abbandonò mai più dopo la morte del marito — entrò nella sala, appoggiandosi al bastoncino, e volgendo lo sguardo in giro, come per assicurarsi che tutti sentivano la sua presenza. I cortigiani e le dame erano in seconda fila. Accanto alla Regina erano il Principe Battemberg e la Principessa Cristiana.

Appena il maestro Arditi attaccò il preludio, tutti si fecero attentissimi. Durante la rappresentazione, la regina Vittoria rimase assorta nella musica. Ad ogni tratto mostrava la sua ammirazione, sottovoce con dei *beautiful lovely!* che giungevano anche all'orecchio del pubblico.

La parte di "Santuzza" era sostenuta dalla Elaudi, un'australiana che possedeva una voce della migliore tempra, estesa, robusta, e cantava con slancio italiano; la parte di "Lola" fu interpretata dalla Brema, quella di "Turiddu," dal Vignes, e "Alfio" fu il baritono Brombara; a tutti arrise il più lieto successo e tutti ebbero dalla Regina preziosi doni.

Nel gennaio del 1892, l'avvenimento teatrale più importante a Parigi fu la rappresentazione all'Opéra Comique della *Cavalleria rusticana*, il cui libretto fu tradotto da Milliet.

Per quanto la critica cercasse, con ogni mezzo, di demolire il fortunato compositore, il pubblico rimase straordinariamente impressionato e rapito dalle note sincere e potenti di una musica che trasfonde in tutti un così vivo senso d'arte.

La vigilia della *première*, i critici parigini si assisero sui loro scanni come altrettanti giustizieri, ruminando tutti i pretesti per denigrare lo spartito. Molti di essi si sforzarono di essere insensibili all'ardente emozione generale che tutti aveva invaso, e che era prodotto della sincerità e dallo slancio dell'ispirazione personale. Nei loro resoconti giunsero fino a supporre reminiscenze in un'opera scritta di getto e in brevissimo tempo, rilevando qua e là, isolatamente, gruppi di note, frasi staccate, accenni a motivi che, secondo loro, rassomigliavano a frammenti d'opere antiche e moderne.

MASCAGNI dopo "Cavalleria" (da un quadro del pittore Corcos).

A prescindere dai giudizi fantastici, si scorgeva nei resoconti una cosa sorprendente, la contraddizione flagrante fra quei giudizi. Alcuni brani della *Cavalleria*, giudicati dagli uni eccellenti, venivano considerati mediocri dagli altri, i quali trovavano, all'opposto, superiori i brani che avevano lasciato i primi insoddisfatti.

Ma mentre la critica ostinatamente infieriva, il pubblico continuava entusiasticamente ad applaudire. Erano interpreti di *Cavalleria* la Calvè, il tenore Gibert e il baritono Bonvet, che dettero un grande rilievo alle loro parti, e ogni sera l'Opéra Comique era insufficiente ad accogliere l'enorme folla di pubblico plaudente. Le repliche di *Cavalleria* continuarono quasi senza interruzione per tutto l'anno, e anche oggi, a ventidue anni di distanza dalla prima rappresentazione, *Cavalleria* trionfa ancora sul cartellone dell'Opéra Comique, ed il maggior incasso, anche oggidì, è fornito dall'opera giovanile del maestro Mascagni.

Abbiamo dato questi cenni sommari e fugaci sull'entusiasmo suscitato dovunque dalla *Cavalleria rusticana*; basta aggiungere che nel 1891, a pochi mesi dalla memorabile *première* del Costanzi, fu rappresentata in più di trecento teatri e in molte città riprodotta in edizioni diverse a distanza di pochi mesi.

Il successo di *Cavalleria* non è stato meno splendido negli Stati Uniti d'America. Il *Boston Weekly Franscript* di Chicago pubblicò un lungo articolo, in cui, fatta la storia del dramma e toccati i punti salienti delle situazioni interpretate meravigliosamente dal geniale Maestro, riassume il suo giudizio con queste parole:

"Si potrà dire che la *Cavalleria rusticana* risenta alquanto dello stile di Gounod [?] e arieggi anche la scuola di Bizet. Non ha forse gli impeti robusti di Verdi, ma, sia lode ad Apollo, non vi si riscontra traccia di Wagner."

Cedendo alle vivissime insistenze del conte Valentini, presidente del Comitato per le Feste centenarie di Orvieto, il maestro Mascagni acconsentiva a che, nello storico tempio, la mattina del 31 maggio 1891, venisse eseguita la sua Messa solenne, scritta prima ancora di entrare al Conservatorio di Milano.

Il giornale locale il *Cittadino*, in data 30 maggio 1891, pubblicando il ritratto del Maestro, così scriveva:

Il primo lavoro di genere sacro, parto della fervida fantasia di Pietro Màscagni, si udrà domani per la prima volta nel Duomo d' Orvieto. Alla capitale del Regno il gustare le primizie melodrammatiche, alla modesta città nostra l'onore insperato di udire la prima sua musica sacra, ed è ben degno lo splendido tempio, che da sei secoli, bello e sublime, erge al cielo la fronte, di far echeggiare sotto le ampie volte le sacre note del celebrato e fortunato autore di *Cavalleria rusticana.*

E finiva:

Dire di uno degli interpreti principali della scelta composizione, il Marconi, è cosa superflua. Il grande tenore romano è troppo noto all'arte. La sua fama ci dispensa quindi dal parlare di lui.

Gli altri esecutori saranno il Bonacci, il Carubli, il basso Borucchia e il Bernabei.

Durante l'elevazione, l'egregio Maestro, accogliendo l'invito fattogli dai moltissimi suoi ammiratori, farà eseguire l'intermezzo sinfonico della *Cavalleria.*

Fin qui il *Cittadino.*

Occorre aggiungere che questa Messa era un avvenimento per l'arte musicale sacra italiana, e il pubblico non solo di Orvieto, ma della vicina Roma e di tutte le città e paesi limitrofi, lo considerava come tale e già presentiva un nuovo trionfo.

Ogni treno che giungeva o dalla parte di Firenze o dalla parte di Roma era stracarico di viaggiatori che scendevano alla stazione.

Un pubblico sceltissimo gremiva il tempio magnifico. L'orchestra era stata collocata in fondo all'abside, in mezzo al coro, dietro all'altare maggiore. Dirigeva lo stesso maestro Mascagni e credo per la prima volta.

A mezzogiorno, il cardinale Vannutelli diè principio alla funzione, e subito echeggiarono fra le navate le prime note dei violini che formano il preludio della Messa.

Marconi cantò divinamente il *Laudamus* e il *Qui tollis* suscitando un movimento irresistibile di entusiarmo.

Magnifico il *Credo* con un coro sullo stile di Pier Luigi da Palestrina; profondamente suggestivo l' *Incarnatus,* tetro e funereo il *Passus et sepultus est,* dolcissimamente melodico, un vero gioiello d'ispirazione il *Benedictus.*

È impossibile descrivere l'effetto di questa musica sotto quegli immensi arconi medioevali, fra le pareti dell'abside, popolate da figure

ascetiche, lunghe, variopinte, vaporose, sotto l'immenso finestrone archiacuto che sta proprio nel centro dell'abside, fra la luce variopinta degli alabastri e dei vetri istoriati!

Il pubblico, suggestionato, si provò più volte a rompere il religioso raccoglimento con applausi e con *bravo*. Certo questa Messa è un incontestabile affermazione di scienza e di ispirazione musicale.

Finita la cerimonia, una Deputazione di Orvietani si recò a ringraziare il Maestro e gli offerse un magnifico anello, coperto di una larga fascia d'oro, con nel centro un grosso solitario.

Durante il pranzo, al quale intervennero pure Edoardo Sonzogno e Marconi, il concerto comunale d'Orvieto suonò scelte melodie, mentre la folla improvvisava una dimostrazione d'onore al maestro, il quale si dovè alzare più volte ed affacciarsi alla finestra per ringraziare.

COME NACQUE "L'AMICO FRITZ"

In viaggio per Cerignola - Alla ricerca di un soggetto - La scelta dell'"Amico Fritz" - I progressi del lavoro - I caratteri speciali della nuova opera - La prima rappresentazione al Costanzi.

Chiusa la serie delle rappresentazioni di *Cavalleria rusticana* a Napoli — interpreti la Calvè, il De Lucia, il Dufriche, la Cucini e la Patalano, che per venti sere a teatro esaurito mandarono in visibilio il pubblico colle note appassionate del Mascagni, — il Maestro, insieme ad Edoardo Sonzogno e a Nicola Daspuro, rappresentante a Napoli della Casa Sonzogno, giornalista e letterato, prese la via di Cerignola.

Si doveva recare al fonte battesimale il secondo figlio del Maestro, ed Edoardo Sonzogno aveva accettato di esserne il padrino.

Mentre il treno attraversava, a grande velocità, le pianure pugliesi, i tre personaggi, seduti in uno scompartimento di prima classe, conversavano allegramente, rievocando gli indimenticabili successi napoletani.

Ad un certo punto la conversazione prese una piega diversa. Edoardo Sonzogno rivolgendosi al Maestro:

— Ora — disse — bisogna pensare seriamente ad un altro lavoro. Voi, caro Mascagni, avete un grosso debito di riconoscenza verso il pubblico che vi ha decretato da per tutto così solenne trionfo. Non dovete fermarvi troppo all'inizio della carriera. Occorre un'opera

nuova, un'opera nella quale le vostre attitudini di compositore abbiano nuova e piena conferma.

E Mascagni, passando irrequietamente la mano nella folta capigliatura bruna:

— Sono io pure del vostro avviso, ma ciò che mi spaventa è la scelta del libretto. Come trovare un soggetto che abbia l'impeto passionale e il vigore di *Cavalleria?* Eppoi, vedete, io forse sarò in errore, ma sono persuaso che quand'anche riuscissi a trovare un libretto che abbia intrinsecamente i pregi di *Cavalleria,* farei male a musicarlo.

Edoardo Sonzogno assentiva con la testa.

— Mi occorre qualche cosa di diverso — continuava Mascagni. — Non bisogna rifare la strada percorsa. Un lavoro del genere di *Cavalleria* non offrirebbe grande interesse. Un altro compositore, dal momento che la fortuna gli ha arriso, continuerebbe per la stessa strada. Io no, amo tentare una via diversa.

Edoardo Sonzogno che aveva ascoltato col più vivo interesse il suo interlocutore, ruppe alla fine il silenzio:

— Sono anche io della vostra opinione, non tanto per il desiderio di mutare strada, quanto per il convincimento che un libretto come quello di *Cavalleria* difficilmente si riuscirebbe a trovarlo. Io credo che la nuova opera debba staccarsi completamente dalla prima per ciò che si riferisce al soggetto; alla violenza di *Cavalleria* preferirei la dolcezza dell'idillio.

Nicola Daspuro che aveva seguíto il colloquio senza profeferire parola, ritenne opportuno di interloquire:

— La vostra tavolozza, caro Maestro, è così viva e così smagliante, che son sicuro riuscirete nel genere tenue, leggero, allo stesso modo che siete riuscito nel drammatico.

— D'altra parte — interruppe Mascagni — molti giornali, facendo le lodi di *Cavalleria,* non hanno mancato di rilevare che gran parte del successo dell'opera è dovuta al soggetto, come se lo stesso soggetto, musicato da altri, abbia avuto fortuna! E sopratutto per questo vorrei un libretto semplice, dove l'azione fosse tenue, inconsistente. Vorrei essere giudicato per la musica, niente altro che per la musica.

— Io credo di avere un soggetto per voi — rispose allora Sonzogno.

— Davvero?

— E ciò che è meglio, posso anche mostrarvelo.

Un lampo di gioia passò per le pupille del Maestro.

Edoardo Sonzogno aprì la sua valigetta e trasse fuori un piccolo volume. Sul frontespizio, in francese, si leggeva: *L'Amico Fritz*, commedia in tre atti di Erckmann-Chatrian.

Mascagni prese il volume e cominciò a leggerlo attentamente mentre Edoardo Sonzogno e Nicola Daspuro seguitavano a parlare di cose indifferenti.

Finita la lettura, Mascagni si alzò dal divano e avvicinatosi ai suoi due compagni di viaggio, disse:

— Mi piace moltissimo. È proprio quello che ci vuole per me! Non discutiamone più: musicherò l'*Amico Fritz*.

E rivolgendosi a Nicola Daspuro:

— Voi avete sulla coscienza parecchi libretti: avete fatto ultimamente la *Mala vita* pel maestro Giordano. Ebbene, riducetemi in versi la commedia di Erckmann. Vi prometto di musicarla in pochi giorni.

Nicola Daspuro non si fece ripetere l'offerta.

— Figuratevi! — disse — sono a vostra disposizione e col maggiore piacere.

— Dovete restare qualche tempo a Cerignola. Mano mano che scriverete, io musicherò. Sta bene?

— Benissimo.

— E voi, signor Edoardo, che ne pensate?

— Penso che l'accordo è concluso e spero di poter presto annunciare al pubblico la seconda opera di Mascagni.

Giunto a Cerignola e terminata la cerimonia del battesimo, Edoardo Sonzogno e Daspuro ripartirono il primo per Milano, il secondo per Napoli. Durante i tre o quattro giorni di permanenza nella piccola città pugliese, compositore e librettista s'intesero perfettamente intorno al libretto dell'*Amico Fritz*. Daspuro sarebbe ritornato a Cerignola alla fine di marzo e vi sarebbe rimasto fino a libretto compiuto.

Il Maestro frattanto si concesse qualche giorno di riposo. Il suo arrivo a Cerignola era stato salutato dalle più affettuose di-

mostrazioni dei suoi concittadini. Nè la parola concittadini è inesattamente riferita, perchè, come è noto, il Consiglio Comunale, presieduto dal sindaco Cannone, otto giorni dopo il trionfale successo di *Cavalleria*, gli aveva decretato ad unanimità la cittadinanza cerignolana. La povera casa, testimone delle aspre lotte sostenute prima di *Cavalleria*, si era ingrandita ed abbellita. Ai vecchi mobili erano stati sostituiti dei nuovi, assai comodi ed eleganti: le stanze, dapprima mal tappezzate e peggio arredate, avevano assunto un aspetto gaio e civettuolo.

Mascagni era felice fra quelle mura: provava tutta la gioia di un benessere sognato tante volte e raggiunto finalmente! In quei giorni di riposo, non avrebbe scambiato il suo modesto e comodo appartamento con la reggia.

La signora Lina, durante le assenze del Maestro, aveva trasformato la casa ed aveva pensato finanche al salotto! Era tutto ciò che Mascagni poteva desiderare di meglio. E la sera si riunivano gli amici cerignolani, e le ore passavano allegramente.

Nicola Daspuro mantenne la sua parola. Alla fine di marzo si recò a Cerignola prendendo alloggio in un piccolo appartamento attiguo a quello del Maestro. Nel breve periodo che era rimasto a Napoli, aveva scelte le situazioni, tagliati pezzi; non rimaneva che dare veste poetica alle scene. Non perdette tempo. Ogni mattina si alzava di buon'ora e scriveva e, a brano compiuto, entrava nella stanza del Maestro, che per solito era ancora a letto, con un fascio di giornali innanzi, e l'inseparabile mezzo toscano in bocca.

Anche allora il Maestro aveva l'abitudine di addormentarsi a notte tardissima e di alzarsi egualmente tardi.

— Che te ne pare? — chiese Daspuro — ho interpretato il tuo pensiero?

Mascagni leggeva, generalmente approvando, talora suggerendo delle modificazioni. Poi si alzava, indossava un *pijame*, calzava un bel paio di pantofole ricamate, dono della moglie, e si recava in uno stanzino attiguo; uno stanzino così piccolo da contenere appena il pianoforte verticale, una sedia, e dietro un tavolinetto rustico d'abete, da pochi soldi, quello stesso sul quale aveva scritto *Cavalleria rusticana*.

Mascagni collocava sul leggio i fogli coi versi, li leggeva e li rileggeva più volte attentamente, mentre la mano correva lungo

la tastiera in cerca di motivi e di accordi. E gran parte delle deliziose melodie di *Fritz* furono pensate e scritte in quel piccolo stanzino!

Il soggetto, cavato da una commedia di Erckmann e Chatrian, si svolge in un ambiente campagnolo, e nella tessitura delle scene, con molta abilità combinate dal librettista signor Daspuro, è conservata la bella semplicità dell'originale.

Dal primo atto che ha quasi l'impronta della commedia, si passa, nel secondo atto, alle miti sfumature dell'idillio, finchè nel terzo la passione prorompe, e i cuori dei due protagonisti, inconsapevolmente allacciati, già si fondono in quell'eterno inno d'amore che tutte le arti sempre ripetono, rinnovandolo sempre.

Pietro Mascagni ha intuito, ha sentito, ha *vissuto* quelle passioni e quei sentimenti, e li riproduce colorendoli con la magica tavolozza che dette vita a *Cavalleria rusticana*.

Ma come è diverso l'ambiente, così sono profondamente diverse le combinazioni di quei colori. Manca la tragedia, ma il domestico dramma umano si svolge con uno slancio irresistibile di canto vero e di melodia vera, con un maschio vigore di forme, sopratutto con una felice varietà di stile. Si passa improvvisamente dalla canzone popolare gaia e spigliata, al grido angoscioso dell'animo che si rivela a sè medesimo; dalla gioia quasi tumultuosa degli amici di *Fritz* all'alata melodia melanconica, una melodia che il violino dello zingaro accenna con una frase mirabilmente bella, e che troverà poi l'ampio suo svolgimento nell'intermezzo sinfonico dell'atto terzo.

La nuova opera, ideata qualche mese dopo la rappresentazione di *Cavalleria* a Napoli, fu compiuta a Milano, in casa dell'editore Sonzogno. Dalle numerose lettere scritte dal Maestro alla sua signora, trattenuta a quel tempo a Livorno, si ha notizia chiara e precisa dei progressi del lavoro.

Il 2 giugno 1891 scriveva:

" Nella camera principesca che il signor Edoardo mi ha destinato, lavoro alacremente. Spero fra pochi giorni di terminare. Qui sto quieto e lontano da tutti i rumori della città, al cospetto della mia nuova creatura e ne vivo la vita."

Il 4 giugno:

" Seguito sempre a lavorare con ardore e con fede: ieri ho terminato il "duetto della Bibbia;" l'ho già scritto tutto ed è un brano riuscito. Lo dico da me."

E due giorni dopo:

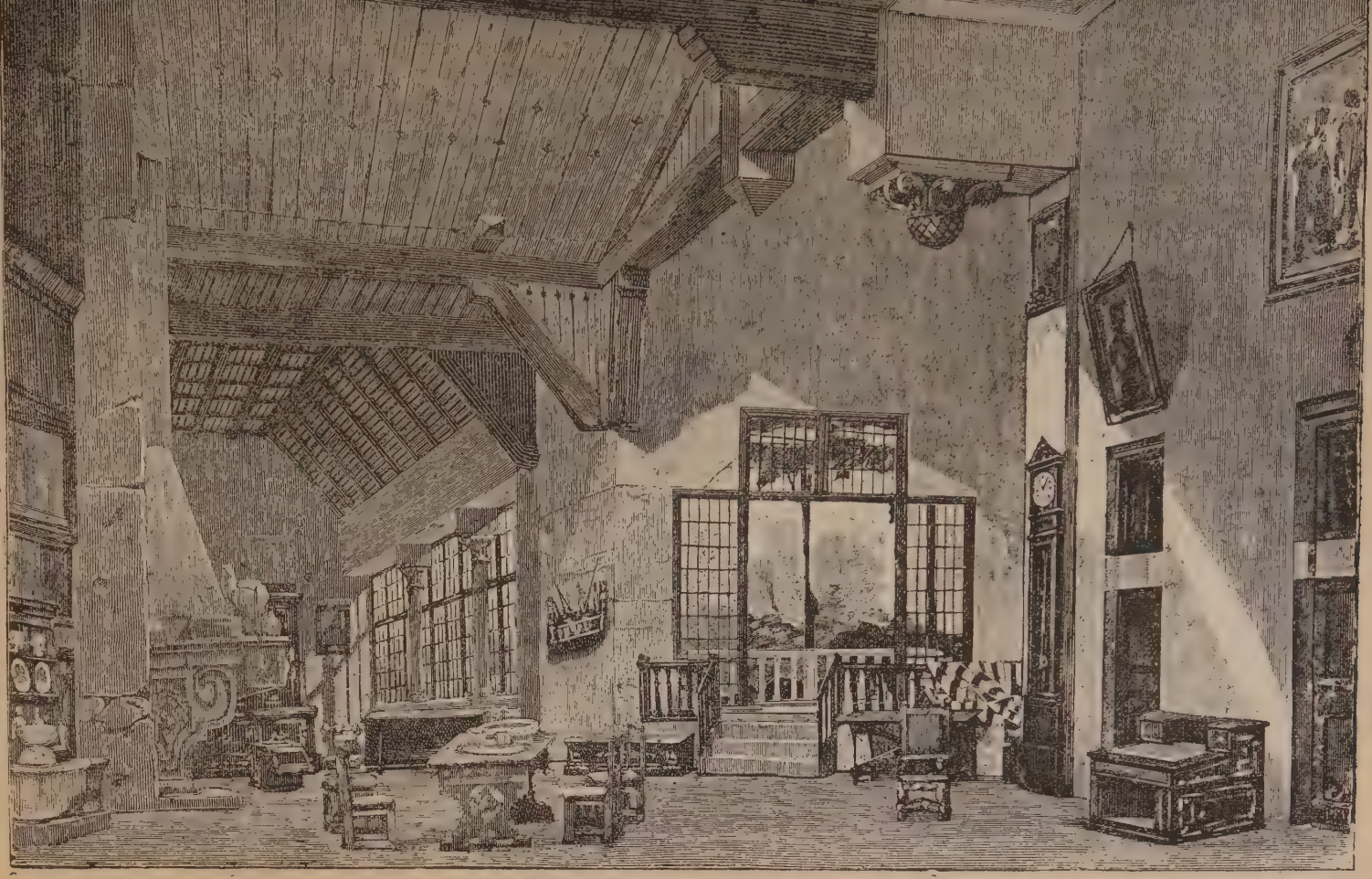
" A terminare il *Fritz* mi manca poco. Io vorrei contentare il signor Edoardo, consegnandogli il lavoro prima della mia partenza per Livorno.

" Ho già finito il recitativo dopo il "duetto della Bibbia" e mi pare che sia riuscito una delle più belle pagine del *Fritz*."

E il 10 giugno:

" Ho terminato il finale del secondo atto. Sono contento."

Fra le tante preoccupazioni che agitano e turbano l'anima di un'artista alla vigilia di una grande prova, Pietro Mascagni ne aveva una principalmente che, più d'ogni altro, tormentava la sua



mente: comprenderà subito il pubblico le sue intenzioni? E capirà e gusterà tutto ciò che di fine, di delicato, di poetico, egli ha messo nel suo spartito?

— A voi piace il "duetto delle ciliege" perchè lo sapete a memoria — diceva agli amici — ma farà la stessa impressione a chi lo sentirà in un grande teatro, mormorato dolcemente per la prima volta?

E gli amici a confortarlo rispondevano: — Sì, perchè tu avrai il pubblico più intelligente che un compositore possa desiderare.

E la seconda opera dell'autore di *Cavalleria*, attesa con tanta ansia dagli amanti dell'arte, apparve al Costanzi la sera del 31 ottobre 1891, ed ebbe un successo enorme. Il Maestro fu chiamato al proscenio trentaquattro volte, e sette pezzi dello spartito si vollero replicati.

Uscendo dal Costanzi, con la testa intronata dagli applausi incessanti e fragorosi che per tutta la serata avevano salutato il Maestro e gli artisti, ognuno domandava a sè stesso: possibile che questa musica che ha virtù di entusiasmare chi l'ode, che riempe l'anima di dolcezza infinita, che vi manda a casa lieti e soddisfatti, non sia la musica vera, la musica buona, quella che trova la via del cuore e fa respirare a pieni polmoni?

E che importa che qualche critico pedante ed incontentabile, a furia di notomizzare battuta per battuta, a furia di mettere a contributo le leggi dell'armonia, del contrappunto, dei rapporti estetici, finisca per trovare qualche combinazione teoricamente non legittima, qualche giuoco capriccioso d'istrumentazione, se da queste fortunate irregolarità scaturiscono poi novità di effetto piacevole e gradito?

Poichè tutto il successo dell'*Amico Fritz* sta nella musica. Nessun apparato esterno vi contribuisce minimamente. L'argomento è un idillio, un puro idillio che si svolge senza le nozioni di contrasto, senza la ricchezza di situazioni appassionate. L'azione non potrebbe essere più semplice nè più povera di effetto drammatico; ma pure quanta animazione, quanta soavità, quanto profondo e gentile sentimento d'amore!

Ogni confronto tra le due produzioni dell'ingegno mascagnano è impossibile, perchè mentre nella prima il segreto del trionfo sta nella squisita espressione della passione drammatica, nella seconda invece sta nella naturale semplicità delle idee espresse con opportuna semplicità di forma, che non sposta mai il carattere idilliaco della commedia; semplicità tanto più pregevole quant'è più

grande, più elaborato, più ricco, più colorito il magistero della parte istrumentale.

Certo, l'*Amico Fritz* non si impone all'effetto immediato delle masse come s'impose la *Cavalleria:* gli mancano per questo i caratteri di teatralità, accessibili a quel pubblico che si impressiona, talvolta, più per quello che vede, che per quello che ode.

Non si può nascondere tuttavia la grande meraviglia che si prova nel vedere come il Mascagni abbia saputo nell'*Amico Fritz* cambiare genere, stile, metodo, pur restando il geniale rinnovatore delle scene melodrammatiche, già riconosciuto dai critici d'Italia e di oltre Alpi.

L'*Amico Fritz* coglie anch'esso, come la *Cavalleria rusticana,* un lato umano e vero della vita, ma quando la tela si alza, ci accorgiamo subito che non risplende il sole infuocato della Sicilia, ma tremula appena la mite luce di Alsazia.

L'ambiente non risuona di canti festivi; il fasto chiassoso dei credenti cattolici è sostituito dalla dolce serenità del soggettivismo israelitico, alla cui fede appartengono i personaggi dell'idillio di Erckmann e Chatrian: l'elemento etnico è, pur esso, reso assai bene nel nuovo lavoro. Mascagni è signore dei mezzi onde dispone la musica e signore del pubblico teatrale. Egli possiede inoltre un grande segreto: quello di combinare suoni, ritmi, colori acustici ed elementi di espressione in modo da scuotere la folla e farsela amica, adoratrice dell'arte sua, della sua vena impetuosa o gentile, a seconda della ragione drammatica.

I tre atti del *Fritz* sono una continua ascensione nelle regioni del bello: la romanza "*Son pochi i fiori,*" semplice e soavemente espressiva; la rapsodia zingaresca, il "racconto di Beppe" e la "marcia dei fanciulli," sono tre punti in cui si concentrano immediatamente l'attenzione e l'ammirazione dei buongustai.

L'introduzione dell'atto secondo, pieno di dolce poesia, e la "ballata di Suzel" preparano l'animo a gustare il "duetto delle ciliege," il fiore più vago di questo giardino melodico, pagina musicale che rimarrà acquisita al patrimonio dell'arte; aggraziatissima è la prima parte di tale duetto e piena di armoniosa passione la seconda.

Il duetto successivo in cui "David" carpisce il segreto dell'affetto di "Suzel" per "Fritz" è pei musicisti il pezzo culminante della nuova partizione. Stupendo lo svolgimento del corale sul biblico racconto dell'episodio di Rebecca che disseta al fonte Isacco.

La vivacissima scena del barroccino, all'arrivo degli amici di "Fritz," getta la nota gaia innanzi alla scena di dolore di "Suzel."

È con questa scena íntima che si chiude l'atto — così vario, così interessante e di un lirismo idilliaco, nuovo e di una bellezza affascinante.

Dall'intermezzo che precede l'ultimo atto emana una profonda tristezza: si sente la passione d'amore che determinerà poscia il felice scioglimento del piccolo dramma. La lotta di "Fritz" tra l'amore e l'avversione al matrimonio è resa con grande efficacia; infine "Fritz" si sente vinto e in un canto delizioso ne celebra il sovrano potere.

Sopraggiunta "Suzel," il suo candore, la dolce armonia della sua voce, la sua bellezza verginale, la seducente ingenuità convertono interamente il giovane "Fritz," e un duetto appassionato corona nella migliore guisa quest'opera, scritta col cuore di un innamorato, con la penna di un musicista geniale e col più bel fiore della ispirazione.

Una grande importanza ebbe nel successo di Roma l'esecuzione, grazie al valore della signora Emma Calvè, il soprano, in quegli anni, dalla voce purissima, la interprete fine e gentile di uno tra i più delicati personaggi dell'opera moderna, infine l'artista inspirata che alla sua prima romanza, al "duetto delle ciliege," a quello "della Bibbia" e al gran duetto ultimo, trasfuse tanta squisitezza d'affetto, tanto senso di bellezza artistica, un buon gusto così fine, da sollevare il più schietto entusiasmo. E intelligentissimo artista si rivelò il De Lucia, un "Fritz" dalla voce aurea e dal canto tutta grazia. Il tipo del "Rabbino" fu ben reso dal Lehrie. L'orchestra, diretta dal maestro Ferrari, fu mirabile per fusione e per colore.

La critica — salvo qualche melanconico che andò cercando nelle repliche successive le sue prime impressioni — fu in grandissima maggioranza entusiasta della nuova opera.

Il prof. Zuliani, del Liceo musicale di Santa Cecilia, scriveva sul *Diritto:*

Nell'*Amico Fritz* vi è l'affermazione di un vero ingegno musicale, di una vera fibra d'artista. E questa si manifesta nella chiarezza, spontaneità e logica del discorso musicale, che si svolge naturalmente, senza inciampi, senza sforzi, nella corrispondenza felice tra la nota e la parola, nel gusto con cui è trattato in tre quarti dell'opera l'istrumentale, e più di tutto nell'individualità delle idee musicali.

Quando un compositore dell'età di Mascagni sale, nessuno può dire dove si fermerà.

Ed Eugenio Checchi scrisse nel *Fanfulla:*

Pietro Mascagni possiede, come nessun altro fra i giovani maestri, il segreto della teatralità. La sua musica ha il fascino irresistibile della simpatia, accarezza l'orecchio e scende diretta al cuore. Ha pennellate vigorose e potenza di scorci straordinaria, e minia e ricama con una eleganza settecentesca. Di certi suoi ardimenti nessuno meglio di lui vede e misura i pericoli, ma con una felice trovata li affronta e li supera.

A me pare che la nuova opera abbia di comune con la *Cavalleria rusticana* la genialità: si direbbe scritta tutta di getto, tanto sono spontanee la frase, le modulazioni e gli artifizi orchestrali. E, al pari della sua prima opera, l'*Amico Fritz* ha potenza di colore locale, ed ha come l'*Arlésienne* di Bizet, quello che io chiamerei l'intuito poetico delle lontananze armoniose nella soleggiata campagna, con quei canti melanconici dei contadini, che inneggiano alla diva natura.

Io credo, peraltro, che nella invenzione melodica la nuova opera sia inferiore alla prima. Nella melodia del Mascagni, salvo poche eccezioni, dopo lo spunto manca lo svolgimento; è caso raro vedergli sorpassare le quattro battute. Ho sentito anche censurare troppo in questa opera le modulazioni continue che dànno un senso d'indeterminato e tengono sospeso l'orecchio in tonalità equivoche.

Ma, come *lavoro musicale,* l'*Amico Fritz* sta un gradino sopra *Cavalleria.* Le armonie sono più corrette, le voci meglio trattate, l'istrumentale più curato e più ricco. Il dialogo come sempre spedito, mira-

bilmente vivace e i caratteri sono delineati con finezza ed anche con disinvoltura sbozzati.

Ma, come *opera teatrale*, l'*Amico Fritz* sta un gradino sotto *Cavalleria*, perchè le grandi linee vi mancano. Al soave idillio e alla elegia amorosa non si possono chiedere le asprezze della passione che tutto spezza.

Turco, del *Popolo Romano*, in uno dei suoi articoli sul *Fritz*, ha un parere che è utile riprodurre:

La prima parte del " duetto delle ciliege " pare susurrata nelle orecchie del Mascagni dagli angeli musici del Beato Angelico, o dai putti a cui Donatello affidò la parafrasi scultoria: *Laudate, pueri, Dominum.* Le note sono carezze, sono baci, sono sorrisi, mormorii di acque fresche, canti di usignuolo in un bosco creato da una fantasia ariostea.

E *Lionello Spada*, nel *Don Chisciotte*, così concludeva:

È inutile fare dell'analisi ora: il pubblico e più del pubblico che era al Costanzi, quanti amano l'arte in tutto il mondo, aspettavano ieri sera una parola di grande conforto, la parola che dicesse: il maestro c'è.

C'è veramente un maestro giovane e italiano, che ha la forza e la genialità d'ingegno, e che in un anno o poco più, fra i successi più inebbrianti ha potuto scrivere due opere, una delle quali ha toccato il trionfo. Il maestro aspettato, rivelatosi d'un tratto al pubblico di Roma c'è, non v'ha dubbio. Evviva Mascagni!

A Firenze, alla Pergola, dove la nuova opera venne rappresentata a un mese di distanza dalla *première* romana, il successo non fu meno clamoroso e schietto. La parte di " Suzel " era sostenuta dalla Darclée, " Fritz " era De Lucia e Lehrie il " Rabbino."

G. De Barga, nel *Fieramosca*, scrisse in proposito:

Io non esito a proclamare il secondo atto dell'*Amico Fritz* un capolavoro da cima a fondo, uscente tutto d'un getto dal cervello di Giove armato a conquistare la mente e il cuore degli spettatori. A parer mio, non esito a dirlo: questo secondo atto vale da solo tutta quanta la *Cavalleria rusticana.*

Il *Corriere Italiano* così concludeva il suo lungo articolo:

Due domande. L'*Amico Fritz* ha soddisfatto pienamente la grande aspettativa che il pubblico aveva riposta nell'ingegno del Mascagni dopo il trionfo della *Cavalleria* ?

A questa domanda, mi pare che risponda vittoriosamente l'accoglienza che il lavoro del Mascagni ha incontrata presso il pubblico serio e intelligente che popolava tutti gli ambienti della Pergola.

Ma l'*Amico Fritz* vale meglio della *Cavalleria?* Nessuno potrà rispondere adeguatamente, perchè il confronto non è possibile. Domandatemi piuttosto se il nuovo lavoro segna un progresso nelle facoltà artistiche del compositore ed io sarò tentato a dirvi di sì.

G. A. Biaggi, il critico della *Nazione,* che non ebbe mai eccessive simpatie pel maestro Mascagni, confessava lealmente, nel suo giornale, che le rappresentazioni dell'*Amico Fritz* procedevano come avevano cominciato, *trionfalmente:*

Gli applausi — così scriveva — sono continui, caldi, entusiastici; le chiamate al proscenio al compositore, ai cantanti, al direttore d'orchestra, numerosissime, e i pezzi, dei quali si chiese e si volle la replica, non meno di sei. E con questi: nel primo atto, l'aria *Son pochi fiori, povere viole* di "Suzel," la marcia finale. Nel secondo atto, la prima e la seconda parte del duetto fra "Suzel" e "Fritz:" *Han della porpora vivo il colore,* che è il pezzo meglio indovinato dell'opera; il preludio strumentale del terzo atto, la romanza di "Fritz:" *O amore, o bella luce del core,* e il duetto d'amore fra "Fritz" e "Suzel:" *Io t'amo, t'amo, o dolce mio tesor.*

L'entusiasmo del pubblico si manifestò in tale grado, che dell'opera mascagnana, alla distanza di pochi giorni, si ebbe una nuova edizione e questa volta con la Torresella, il tenore Baldini, il Sottolana e la Suarez; come se ciò non bastasse, dopo sedici rappresentazioni dell'opera a teatro esaurito, se ne tentò una terza edizione con la Bellincioni, la Del Torre, il Cremonini, il baritono Ancona e il direttore Seppilli.

A Livorno al Teatro Avvalorati, alla prima rappresentazione dell'*Amico Fritz,* il maestro Mascagni dovette presentarsi per ben trentotto volte al proscenio, in mezzo alle ovazioni entusiastiche del pubblico.

Successo non meno caloroso ebbe a Faenza, a Torino, a Mantova, a Genova, a Palermo, a Catania, a Lecce, a Bologna, a Napoli, a Trieste, a Siena, a Venezia, e nella riproduzione di Roma.

Esito assai contrastato toccò invece all'*Amico Fritz* a Milano al Dal Verme, per colpa dell'esecuzione e per le solite, ed allora più violente, lotte editoriali. Ma alle successive rappresentazioni,

il pubblico subì il fascino delle soavi melodie dell'opera, e di questa edizione dell'*Amico Fritz* si ebbero una ventina di repliche a teatro esaurito.

Anche per la cattiva esecuzione da parte di qualche artista, e l'avversione del pubblico per gli spettacoli teatrali che richiedono la dote municipale, al Teatro Regio di Parma, l'*Amico Fritz* non ebbe l'esito desiderato.

Quella sera, solo l'orchestra diretta dal maestro Pomè, potè salvarsi bissando l'intermezzo fra gli applausi generali.

La sera del 30 marzo 1892, ebbe luogo al Teatro dell'Opera di Vienna la prima rappresentazione dell'*Amico Fritz*.

Non si ricordava all'Opera una ressa simile, nè una maggiore e più ansiosa curiosità. Il pubblico si affollava agli ingressi del teatro fino dalle due del pomeriggio. Lo spettacolo della sala era magnifico. Non un posto vuoto. Nei palchi, le signore in elegantissime tolette chiare e scollate, con profusione di diamanti. Tutta l'aristocrazia e le notabilità politiche, artistiche e letterarie intervennero allo spettacolo.

Tra i moltissimi notavansi l'on. Nigra e gli alti impiegati dell'Ambasciata italiana, gli arciduchi Guglielmo, Alberto, Vittorio e la duchessa Cumberland.

Quando Rickter salì sullo scanno il pubblico, in un profondo silenzio, cominciò a seguire la musica con vivissima attenzione.

I primi applausi scoppiarono alla deliziosa entrata di " Suzel " (signora Beetck), che cantò finemente " l'aria dei fiori," e la violinata dello zingaro " Beppe," eseguita squisitamente dal celebre violinista Rose, entusiasmò. Alla marcia finale proruppero clamorose ovazioni. Gli artisti ebbero sei chiamate al proscenio.

Nel secondo atto, dopo l'applauditissima ballata di " Suzel," il " duetto delle ciliege " manda in visibilio gli ascoltatori. Gli applausi sempre fragorosi durano parecchi minuti. Si chiede insistentemente il *bis* che non viene concesso.

L'arrivo del baroccino e il " duetto biblico " sono applauditi: così pure la susseguente romanza di " Fritz," cantata stupendamente da Schroedter. Lo splendido finale scuote profondamente il pubblico; calata la tela fra gli applausi entusiastici, gli artisti vengono evocati cinque volte al proscenio.

Il terzo atto si svolse fra il più schietto entusiasmo. L'intermezzo fu bissato fra lunghissime acclamazioni: il maestro Rickter

dovette più volte ringraziare il pubblico. Piacque molto la romanza di " Fritz," cantata con grande sentimento da Schroedter, il quale fu acclamato lungamente. Gli artisti dovettero presentarsi al proscenio più di dieci volte.

Tutti i giornali furono concordi nel constatare il completo e splendido successo dell'*Amico Fritz*.

Nella *Neue Freie Presse*, Hansclick scrisse:

Pochi operisti vengono studiati dai Tedeschi quanto Mascagni. Il genio del maestro nel *Fritz* raffinossi musicalmente: non vi sono trivialità: l'istrumentazione è fine, interessante, originale, viva più che nella *Cavalleria*. Mascagni darà quanto prima — e lo si vede dalla fermentazione del suo vino — un vino chiaro, forte e più generoso ancora.

La prima città della Germania che udì l'*Amico Fritz* fu Francoforte; ed anche qui pubblico e critica furono d'accordo nel magnificarne il grande successo.

Il *General Anzeiger*, le *Kleine Presse*, il *Frankfurten Journal* e la *Intellingez Blatt* pubblicarono lodi altissime dell'opera, meravigliandosi che alcuni critici italiani avessero potuto emettere dei giudizi severi.

A Berlino l'opera ebbe un trionfo eguale a quello di *Cavalleria rusticana*, e i critici berlinesi elevarono altissimi inni a Mascagni per la sua feconda vena inspiratrice, per le sue audacie armoniche, per il senso del *nuovo*, che il compositore rivela nella " franchezza melodica italiana. "

L'*Amico Fritz* continuò frattanto il suo giro trionfale all'estero. Dopo Vienna, Francoforte e Berlino, si ebbero i successi di Budapest, Dresda, Praga, Weimar, Londra, Filadelfia, Lipsia, Koenisberg, Gratz, Dusseldorf, Aix-la-Chapelle, Basilea, Manchester, Liverpool, New-York, Buenos Aires, Chicago.

Nell'inverno successivo, venne riprodotto in un centinaio di altri teatri di ogni paese.

La *Neue Freie Presse*, del 23 luglio 1892, pubblicava:

La grande aspettativa artistica del prossimo autunno è rappresentata dalla venuta a Vienna del maestro Mascagni, che dirigerà durante la stagione d'opera al Teatro dell'Esposizione, *Cavalleria* e *Amico Fritz*, con la Calvè, la Bellincioni, Stagno e De Lucia.

C'è a Vienna, — dove il genio di Mascagni ha prodotto una profonda durevole sensazione, come del resto nel mondo intero, e dove l'entusiasmo straordinario pare ogni dì più aumentare — una vera ansia, una curiosità irresistibile di poter vedere da vicino il giovane orgoglio dell'arte italiana.

Dinanzi al suo ritratto, esposto nella " Rotonda " a cura del municipio di Livorno, si ferma, giorno e sera, una folla di gente che lo guarda con una specie di batticuore, con un sorriso di beata emozione. Una vera idolatria insomma! Si può facilmente immaginare le accoglienze che a Vienna avrà il giovane e grande Maestro.

Mascagni a 27 anni.

Con Mascagni verranno a Vienna il maestro Giordano che dirigerà la sua *Mala vita,* Cilea che dirigerà la sua *Tilda,* Leoncavallo che dirigerà *I Pagliacci* e Leopoldo Mugnone che dirigerà il suo *Birichino.*

Sarà dunque una vera esposizione della giovane scuola italiana, poichè tutte queste opere sono state prodotte negli ultimi due anni.

E il 25 di agosto, il *Tagblatt* ed altri giornali di Vienna, pubblicavano:

Mascagni *for ever.* Lo si aspetta con una curiosità delle più simpatiche, con un desiderio intenso di vederlo sullo scanno del direttore d'orchestra al Teatro dell'Esposizione.

Mascagni arriva qui il 13 settembre con tutta la compagnia che viene a Vienna a fare onore all'arte italiana: compagnia splendida, della quale fanno parte quegli artisti squisiti che sono le signore Calvè, Bellincioni, Toresella, Brambilla, i tenori Stagno e De Lucia, i baritoni Cotogni e Beltrami.

L'orchestra sarà composta di ottanta professori; i cori, di cinquanta e più persone. La stagione al Teatro dell'Esposizione, che dura dal 15 settembre ai primi d'ottobre, si annuncia bellissima.

Per avere un'idea approssimativa degli entusiasmi sollevati dal maestro Mascagni a Vienna, nel periodo dell'Esposizione internazionale di musica, bisognerebbe ricorrere ai vocaboli più mirobolanti. Il Maestro fu veramente la maggiore attrattiva in quel periodo dell'Esposizione, e lo constatò il presidente del Comitato Centrale, barone di Bourgoing, nel discorso di ringraziamento che egli rivolse al signor Sonzogno, dopo l'ultima recita: "Mai a Vienna, lo controllano i critici di tutti i giornali, si è visto un fanatismo tale."

Il maggior critico viennese, l'Hanslick, scriveva nelle sue appendici: "Nessun grande ha avuto qui gli onori, le dimostrazioni, le ovazioni che si fecero a questo illustre erede degli splendori della musica italiana."

Era appena arrivato a Vienna, che già la folla si raccoglieva dinanzi all'albergo per vederlo. Non poteva fare un passo con gli amici senza essere seguíto da un' enorme quantità di gente che lo supplicava per autografi. La sua carrozza faceva fermare e voltare indietro una quantità di curiosi. All'albergo, riceveva ogni giorno tre o quattrocento lettere con ritratti di dame, di signorine, che avevano per lui le espressioni più entusiastiche, più affettuose. Quelle lettere finivano tutte colla preghiera di un ritratto e di un autografo.

Quella raccolta di fotografie — meravigliosa esposizione di bellezze muliebri — avrebbe potuto costituire un dolce ricordo pel Maestro, se ragioni assai intime di famiglia, non lo avessero obbligato a disperdere la collezione. Alle volte anche i ritratti possono suscitare delle profonde gelosie.

Alle porte del teatro — ogni sera — una folla entusiasta attendeva il Maestro, ed ogni sera era una dimostrazione frenetica. Non appena egli compariva al posto di direttore d'orchestra, il pubblico si alzava in piedi, spinto da un moto di avida curiosità, e scoppiava un'ovazione immensa che pareva non dovesse finire più. E l'ovazione continuava, si può dire, tutte le sere. Alla fine di ogni atto, Mascagni doveva presentarsi otto o dieci volte dinanzi la folla delirante. Alla fine dell'opera erano dimostrazioni da fare impallidire.

Dopo la prima rappresentazione dell'*Amico Fritz*, il maestro dovette presentarsi alla ribalta diciassette volte. Il pubblico, in piedi, agitava i cappelli e i fazzoletti, urlando: *Viva Mascagni! Viva il grande maestro!* E cominciava un gran lancio di mazzi di fiori e

di corone con nastri tricolori italiani, sicchè il palcoscenico veniva presto trasformato in giardino.

Calata definitivamente la tela, il pubblico si precipitava all'uscita del palcoscenico, per rivedere Mascagni, e quando egli compariva, la folla, elettrizzata, gli si precipitava addosso, afferrandogli le mani, baciandogliele, gridando evviva!

Da alcune lettere dirette, in quei giorni, dal maestro alla sua signora, ho ricostruito un breve diario dell'epoca, che non mancherà di riuscire interessante al lettore.

11 settembre 1892. — Sono arrivato a Vienna stamane alle otto e fino al momento che scrivo — sono le quattro pomeridiane, non ho avuto un minuto libero.

Tutti i giornalisti della città e i corrispondenti della provincia sono venuti a intervistarmi. Non è stato un divertimento, per quanto tutti mi abbiano rivolte le più lusinghiere espressioni. Le interviste hanno avuto luogo mediante l'interprete. Io so appena dieci parole di lingua tedesca ed è un guaio! Ma spero di poter in breve tempo disporre di un numero più rilevante di vocaboli. Ai giornalisti ho ripetuto su per giù le stesse cose: i miei intendimenti artistici circa *Cavalleria* e circa l'*Amico Fritz*, la mia gratitudine per le vive ed inalterabili prove di simpatia concessemi dalla cittadinanza viennese. Questi giornalisti si mostrano assai soddisfatti delle mie risposte che appuntano con grande cura sopra i loro libretti.

Ho preso alloggio con Edoardo Sonzogno all'Hôtel Continental. Il mio appartamento è principesco. Il proprietario dell'albergo, per atto di omaggio e di ammirazione a me, mi ha ceduto la parte più bella dell'albergo. È il mio cameriere che me lo dice in un brutto francese!

Intanto ho saputo che la prima recita di *Fritz* avrà luogo fra tre giorni. C'è una grande aspettativa, ed io voglio sperare che non andrà delusa e che non mi mancherà un po' di quell'entusiasmo che riuscii a suscitare a Venezia.

La banda cittadina suonava alcuni brani di *Cavalleria* e Piazza San Marco era gremita. Dell'intermezzo si volle la replica. Alcuni, avendomi scorto dinanzi a un tavolo al caffè Floriani, improvvisarono una dimostrazione a mio onore, che assunse rapidamente proporzioni paurose. Il popolo si precipitò sopra di me, i tavolini e le sedie del caffè andarono a terra: grandi rotture di bottiglie e di bicchieri. Un baccano da non dire. Riuscii a salvarmi a stento, aiutato da alcuni amici. Avrei voluto ritirarmi nell'albergo, ma non mi fu possibile. Dovetti saltare in una gondola e prendere il largo come... un delinquente. L'entusiasmo popolare aveva passato i limiti.

12 settembre. — Ieri la giornata fu orribile. Vento, acqua, freddo. Mi recai all'Opera per assistere alla rappresentazione della *Regina di Saba*. L'orchestra e i cori ottimi, ma gli artisti...

Qualcuno degli spettatori mi riconobbe e ci fu un tentativo di dimostrazione a mio favore. All'uscire dal teatro, molta gente si era fermata al mio passaggio e sentii gridare: *Hoch Mascagni! Hoch Mascagni!* Fui circondato anche da parecchi giornalisti, che vollero sapere le mie impressioni sull'esito dell'opera del Goldmark. La cosa comincia a infastidirmi, ma non siamo purtroppo che al principio.

13 settembre. — Torno adesso dalla stazione dove sono andato, insieme con Sonzogno, ad assistere all'arrivo della Compagnia italiana. Sono discese non meno di centocinquanta persone. Una confusione enorme.

Mi sono recato più tardi all'Esposizione, ma ho visto ben poco. I giornali, tanto per farmi... piacere, avevano annunziato la mia visita all'Esposizione, ed una gran folla trovavasi all'ingresso ad attendermi. Tutti, vedendomi, si sono levati il cappello salutandomi.

Nel visitare la riproduzione della vecchia Vienna alla "Rotonda," mi è capitato un episodio curioso. Uno degli espositori aveva messo in mostra una mia grande fotografia, insieme ad innumerevoli altre di formato più piccolo.

Fui chiamato e pregato di apporre la mia firma ai ritratti miei: acconsentii, e là per là i ritratti andarono a ruba. Nelle mie visite all'Esposizione, ero accompagnato da tutti i componenti la Presidenza.

Mi recai più tardi al Teatro dell'Esposizione dove agiva una compagnia polacca. Entrai alla fine del primo atto e presi posto in una poltrona di prima fila. La sala è veramente splendida. Assistevano alla recita l'arciduchessa Rodolfo, sua sorella, parecchi dignitari di Corte, e artisti dell'Opera.

Tutti i giornali sono pieni intanto delle mie interviste, comprese quelle, e sono le più, che mai ho concesso. Pubblicano i miei ritratti, i miei cenni biografici, i miei autografi. È una cosa singolare. Non so se debbo essere più seccato che lusingato.

14 settembre. — Sono molto stanco, ho provato in orchestra fino a tarda ora. Oggi è il giubileo di Jahn, che da quarant'anni è direttore dell'Opera. Sono stato a trovarlo. Mi ha fatto una grande accoglienza.

La prima rappresentazione dell'*Amico Fritz* è fissata per domani sera. Le interviste coi giornalisti continuano sempre, malgrado che in tutta la giornata io non abbia avuto occasione di scambiare con loro una parola!

La grande stagione italiana fu inaugurata la sera del 15 settembre con l'*Amico Fritz*. Dirigeva l'opera il maestro Mascagni.

A quella *première* aspettata con ansia, assisteva insieme con una immensa folla di signore in splendidissime *toilettes* e di spettatori tutti in *frak*, l'arciduchessa Stefania, l'arciduchessa Guglielmo, la Principessa di Cumberland e la Duchessa di Coburgo: l'arte, la letteratura, la critica erano larghissimamente rappresentate.

Quando Mascagni salì il seggio direttoriale, scoppiò un'imponente ovazione che si protrasse per parecchi minuti. Dopo il preludio, eseguito finemente, un lungo e caloroso applauso risuonò nella sala magnifica e Mascagni fu costretto a ringraziare moltissime volte.

L'"aria delle viole," le violinate di "Beppe," l'apostrofe del "Rabbino," la fanfara finale, furono accolti da applausi scroscianti e l'atto finì fra una grandiosa ovazione al Maestro, alla Toresella, al De Lucia, al Sottolana, alla Zanon. Questi si presentarono col Maestro quattro volte al proscenio, fino a che le grida di *Mascagni! Mascagni!* obbligarono il Maestro a presentarsi solo alla ribalta quattro volte fra immense, interminabili ovazioni.

Al secondo atto, i primi applausi risuonarono all'aria di "Suzel," e il "duetto delle ciliege," cantato da De Lucia e dalla Toresella con una delicatezza squisita, sollevò un immenso applauso. Il duetto fu bissato. Nuovi applausi all'entrata del "Rabbino" e al "duetto della Bibbia." Calata la tela, Mascagni dovette presentarsi al proscenio dieci volte.

L'intermezzo, diretto con grande foga dal Mascagni, provocò un uragano d'applausi. Naturalmente se ne volle la replica. Dopo l'aria dello zingaro, De Lucia dovette replicare la romanza: *Oh amore, bella luce del cuore*, cantata divinamente.

Il duetto finale entusiasmò e la tela scese fra l'indicibile commozione del pubblico.

L'indomani tutti i giornali viennesi pubblicavano entusiastici resoconti della memorabile serata. Raccolgo alcune parole dei principali critici:

Il *Tagblatt:* "Fu la più splendida *première* avutasi a Vienna, fu un grandioso fatto artistico. Mascagni non è solo un compositore ge-

niale, è anche un direttore d'orchestra di talento straordinario e di una tecnica perfetta. Tutto in lui è serio, semplice, sentito e spontaneo."

La *Presse:* "L'interpretazione italiana fu splendida; l'intermezzo fu una rivelazione affascinante. Mascagni è un direttore fine e pieno di sentimento: la sua musica sincera e spontanea."

L'*Extrablatt:* "Mascagni dirige col sacro fuoco del vero artista, con energia e slancio. Egli sa trasfondere il suo entusiasmo nelle masse e nei cantanti e ciò senza esagerazione."

Il *Fremdenblatt:* "Fu la serata più splendida della stagione. Mascagni è il prediletto degli dèi, il beniamino della gloria; egli dirige con furore ed energia."

Il *Volkszeitung:* "Mascagni ci diede un vero capolavoro dell'arte del dirigere."

La *Neue Freie Presse:* "La grande personalità del Mascagni suscitò un interesse immenso. Egli è senza dubbio anche uno splendido direttore d'orchestra."

Il *Neues Wiener Tagblatt:* "La rappresentazione di ieri sera fu per Mascagni una non interrotta serie di trionfi. L'enorme fanatismo si spiega col fatto che Mascagni è il legittimo continuatore dello splendido passato musicale dell'Italia e che viene ad inebriare milioni d'Europei."

La *Deutsche Zeitung* intitolò l'articolo: *Evviva Mascagni!* dicendo che la stella della nuova stagione chiamasi Mascagni.

La *Neue Freie Presse,* in un secondo articolo, constatò che mai si vide a Vienna un entusiasmo simile per un compositore: — Mascagni ha vinto tutti i cuori:

Nell'*Amico Fritz* c'è la musica più nobile e più raffinata, e nella *Cavalleria,* la musica più avvincente e più drammatica: nulla vi è di troppo, nulla di troppo poco, e tutto è perfettamente equilibrato.

Lo stesso critico disse poi che immensamente interessante fu Mascagni quale direttore d'orchestra; egli vive, palpita, canta coi suoi esecutori, non abbandona mai l'orchestra, la trattiene, la vivifica, la spinge, senza mai cadere in un movimento antiestetico o studiato.

Ma meglio che dalla narrazione dei fatti e dalle affermazioni dei critici, dalle memorie stesse del Maestro si può desumere a quale grado di entusiasmo fossero animati i buoni Viennesi pel maestro Mascagni, specie per *Cavalleria rusticana.*

20 settembre 1893. — Ieri sera, prima recita della *Cavalleria*. Che cosa debbo dire? Come descrivere il successo enorme? Come spiegare il fanatismo di questa grande città per me? È impossibile; un trionfo, un vero trionfo!

Appena scesi di carrozza per entrare in teatro, fui assalito e circondato da una folla enorme di signore e signorine, che avevano in mano dei fogli di carta, biglietti da visita, cartoncini. Dovetti scrivere col lapis più di un centinaio di firme, così in piedi, in mezzo alla strada. La folla sempre più mi si stringeva intorno. Mi vidi perduto. Gli amici mi circondarono subito. Padoa mi teneva abbracciato. Credevo di soffocare. Tutti venivano a baciarmi la mano. Avevo degli eccellenti sigari toscani nel taschino: la mia passione, e me li rubarono tutti, facendoli a pezzi, dividendoseli..., forse per fumarli tutta la vita.

Si dovette ricorrere alla forza pubblica, e un po' con le spinte, un po' coi gomiti, riuscii a penetrare nel teatro.

Fortunatamente, prima di *Cavalleria* si rappresentava una simpatica opera in un atto del maestro Mugnone, il *Birichino*, che ebbe un buon successo.

Quando entrai in orchestra fu un urlo generale. Tutti si alzarono in piedi senza applaudire, gridando soltanto: "*Hoch Mascagni!* Viva Mascagni!"

Che teatro! la folla era tale che spaventava. I palchi imperiali erano gremiti. La Corte era al completo, meno l'Imperatore che è assente da Vienna. C'era perfino la principessa Maria Teresa, che non va mai al teatro. Mi fece dire che era venuta per vedermi. Tutta la Corte rimase in teatro fino alla fine dello spettacolo.

Non parlo degli applausi e delle chiamate. Due pezzi bissati: la preghiera e l'intermezzo. Dopo l'intermezzo, mi vennero regalate due enormi corone d'alloro con nastri bianchi, rossi e verdi.

Alla fine dell'opera l'entusiasmo assume proporzioni incredibili. Non so quante chiamate ebbi. Vollero che uscissi solo, per lo meno, una dozzina di volte. Tutti erano in piedi agitando cappelli e fazzoletti e applaudivano e gridavano che parevano impazziti. Anche i Principi, gli Arciduchi, le Principesse e tutti i componenti la Corte imperiale non si stancavano di applaudire. Fui costretto a parlare e mi limitai a ringraziare il pubblico viennese di così solenni e cordiali dimostrazioni all'arte italiana.

All'uscire dal teatro, mi ci volle non poca fatica per salire in carrozza ed allontanarmi.

Il principe imperiale ereditario Carlo Ludovico, fratello dell'Imperatore, mi fece dire di recarmi stamane al suo palazzo. Difatti mi sono recato da lui stamattina a mezzogiorno. Grandi servitori, grandi portieri, grandi aiutanti, grandi uniformi, grandi livree. Un lusso im-

menso. Io ero in *frak* e in cravatta bianca. Sono stato ricevuto subito senza fare anticamera.

Il Principe era in divisa di generale, con decorazioni in petto e al collo. Credevo che il colloquio dovesse aver luogo in lingua francese. Ma il principe Carlo Ludovico ha voluto che parlassimo in italiano. Parla splendidamente. Mi ha ricevuto in un salone enorme. Non ci siamo intrattenuti che di arte. Il Principe è molto simpatico e alla buona. Conosce tutta l'Italia, ed è innamorato di Firenze. Mi ha detto che è entusiasta della mia musica e che non potrà mai dimenticare la serata di ieri. Mi ha parlato di Sonzogno, degli altri maestri italiani, delle mie opere. La conversazione, piacevolissima, è durata oltre un'ora. Ho avuto molto piacere di conoscere un principe così simpatico.

Quando ho preso congedo egli, mi ha detto ridendo: — Non si è mica annoiato della mia conversazione?

Gli ho risposto che di quel colloquio, improntato a così elevata coscienza artistica, avrei serbato indimenticabile ricordo.

Molta gente aspettava la mia uscita. Ho dovuto fare un tratto di strada a capo scoperto perchè tutti mi salutavano.

A un certo punto la mia carrozza è stata presa d'assalto dai giornalisti, che volevano sapere qualche notizia del mio colloquio col Principe imperiale . . . . . .

. . . . . .

23 settembre. — Ho deciso di fare al piano un'audizione della mia nuova opera *I Rantzau*. L'audizione avrà luogo domani a mezzogiorno nel salone dell'albergo. Vi assisteranno Leoncavallo, Mugnone, Cilea, Guidano, Ferrari, Cave, Padoa, Jahn, Hauslich con la signora, il direttore del Teatro di Praga signor Subert, Nacmann direttore dell'Opera czeca, Arscherberg editore a Londra, Bock editore di Berlino, Wicken intendente dell'Opera imperiale a Budapest, Pierson di Berlino con la moglie soprano e con Sylve tenore. Vi saranno pure i redattori dei principali giornali di Vienna e tutti gli artisti di Berlino. Dell'Opera di Vienna, nessun artista perchè Jahn non ha voluto. Saremo una cinquantina. A tutti Sonzogno offre una colazione nel suo salone. Peccato che io stia poco bene in voce. Ma mi difenderò . . . .

. . . . . .

24 settembre. — L'audizione è terminata da un'ora; ho avuto un grande successo. Jahn mi ha abbracciato. Tutti erano entusiasti, e tutti gli editori, gli impresari, gli intendenti mi hanno chiesto l'opera per i loro teatri.

Non sono facile ad illudermi: e per quanto sia convinto che un'opera, armonicamente così complessa come questi *Rantzau*, non possa avere sufficiente rilievo al piano, pure ho notato sul volto degli ascoltatori la

lieta impressione per quelle pagine che sembrano a me così improntate a profondo lirismo.

Edoardo Sonzogno, che pure conosceva parecchi brani dell'opera, è rimasto anche egli fortemente impressionato.

Subert di Praga, Bock di Berlino, Wicken di Budapest hanno dichiarato di voler rimanere a Vienna per sentire di nuovo i *Rantzau* ed apprendere bene i tempi. I teatri d'Austria, di Germania, d'Inghilterra si sono assicurati la nuova opera per la prossima stagione!

L'ultima dell'*Amico Fritz*, preceduta dai *Pagliacci*, chiuse il corso degli spettacoli italiani al Teatro dell'Esposizione di Vienna.

Quasi come epilogo della stagione, fu una serata così grande, così esuberante di emozioni, da non poter trovare parole che ne diano nè pure una pallida idea.

Lo spettacolo essendo lunghissimo, era stato deciso di non replicare nessun pezzo; ma l'entusiasmo del pubblico prorompendo ad ogni momento, si dovettero concedere parecchi *bis*, così nei *Pagliacci* che nell'*Amico Fritz*.

Prima della fine dell'opera, a Mascagni erano state presentate otto grandi corone con nastri tricolori e mazzi di fiori. Mascagni si presenta dieci volte alla ribalta, accolto da ovazioni assordanti, poi si presenta altre sette volte con Leoncavallo, Giordano, Cilea e Mugnone fra indicibile fanatismo. Il pubblico vuole vedere anche il valente direttore d'orchestra Ferrari e il maestro dei cori Venturini e da ultimo Mascagni viene chiamato da solo quattro volte.

A questo punto l'entusiasmo rasenta il delirio. Si gettano a Mascagni mazzi di fiori e corone e gridasi da ogni parte: *Viva il grande Maestro! Parli, parli!*

Mascagni ringrazia, vivamente commosso, anche in nome dei compagni e finisce gridando:

— Arrivederci!

Il pubblico risponde: — Presto, presto!

I "RANTZAU"

Come nacque l'idea di scrivere i "Rantzau." - Una gita a Castelfiorentino. - L'"ala stanca" del fortunato maestro livornese. - Il valore psicologico e musicale della nuova opera.

Come il *Ratcliff* — per ciò che riguarda l'ideazione — ha preceduto *Cavalleria Rusticana*, così i *Rantzau* — la terza delle opere del maestro Mascagni — ha preceduto l'*Amico Fritz*. Narrammo in quali circostanze nacque il proposito di scrivere *Amico Fritz;* diremo ora come sorse in Mascagni l'idea di scrivere i *Rantzau*.

Il dramma dei signori Erckmann e Chatrian, intitolato appunto i *Rantzau*, era stato tolto da un loro romanzo, già pubblicato ed intitolato *Les deux pères*.

Rappresentato il dramma, nel marzo del 1882, al Théâtre Français, interpretato da esimi artisti come il Coquelin, Got, Maubant, Worms e le signore Bartet, Granger, ecc., e messo in iscena con buon gusto e proprietà eccezionali, ebbe un grande successo.

La critica però fece qualche riserva, considerando il dramma non del tutto riuscito, e, confrontandolo col romanzo donde fu tolto, ebbe a rilevare come, quanto nel romanzo risulti nella genesi psicologica spontaneo, nel dramma appare, invece, talora precipitato, talora meno preparato, alcune volte reso manifesto e comprensibile a forza di racconti che in una azione scenica rallentano lo svolgimento, raffreddando, per conseguenza, l'effetto vivo, travolgente, incalzante.

Ma il dramma però è forte, vivo, interessantissimo. È la lotta cieca, brutale, accanita di due fratelli che l'amore riconcilia in una

nuova effusione di affetto cordialmente ricambiato e non turbato più. Giorgio e Luisa Rantzau (due cugini) già, nel primo atto, nella scuola di Fiorenzo, si amano. I loro padri sono in lotta accanita per attriti insorti al momento di realizzare una loro eredità. Il dramma erompe e s'impegna al secondo atto, quando il padre di Luisa vorrebbe costringerla a sposare una guardia forestale. Luisa, innamorata di Giorgio, resiste al padre e giura di non essere d'altri che di suo cugino. D'altra parte, suo padre giura che non sarà nemmeno di Giorgio, e la ragazza ammala di dolore ed è presso a morire. Che fa allora suo padre davanti al pericolo di perdere la figliuola? — È questa la scena magistrale che chiude l'atto terzo... Egli è già sulla via; una campana squilla. Il vecchio Rantzau guarda una finestra illuminata da una lampada: di fronte a questa finestra ve ne ha un'altra illuminata: è quella di suo fratello, del suo nemico. Il padre di Luisa pensa che l'unico mezzo per salvare dalla morte la figliuola è di riconciliarsi col fratello e dar Giorgio sposo a Luisa.

Perciò va a picchiare alla porta del fratello, con una lanterna in mano. Il fratello apre; la luce della lanterna, che batte in piena faccia, fa che i due fratelli si riconoscano: uno parla parole tronche, spiccie, incisive: " Luisa agonizza. " Neppure il padre di Giorgio lascerebbe morire suo figlio; — dunque?

Questa scena così rapida, eppure stringente, soggiogante, spinge l'un fratello nelle braccia dell'altro: la riconciliazione è fatta. Giorgio e Luisa saranno sposi.

Subito dopo il grande successo di *Cavalleria*, i due poeti Targioni e Menasci pensarono, anche per desiderio espresso dal Maestro, ad un altro libretto. E la loro attenzione si fermò sul dramma di Erckmann e Chatrian, come quello che meglio rispondeva al temperamento passionale e drammatico del compositore.

In una lettera del 6 agosto 1890, alla signora Lina, il Maestro così scrive:

La Compagnia Manni ha rappresentato ieri sera i *Rantzau*. Il lavoro mi è piaciuto immensamente ed ha riconfermato le impressioni che la semplice lettura di alcuni brani scritti da Menasci e Targioni produssero nell'animo mio. La mia scelta è definitiva. Scriverò dunque i *Rantzau*. Anzi ti dirò di più: mentre i librettisti lavorano alacremente,

infatti hanno già terminato il primo e il terzo atto che sono una bellezza, io attendo alla musica, e sui brani che mi hanno consegnato ho già scritto parecchia roba.

Ti dico in tutta confidenza che il maestro Mugnone ha sentito qualche pezzo, e con quella sua espansione naturale mi ha detto che quello che ho già fatto dei *Rantzau* compera tutta la *Cavalleria*...

Speriamo che sia così.

Il 12 agosto 1890, il Maestro scriveva alla sua signora:

Mia cara Lina,

Dunque ho terminato il... gran viaggio attraverso la Toscana! Come sono entusiasta del mio paese! Partii sabato mattina e mi fermai a Pisa presso il conte Catanti, sindaco di San Miniato, poi andai ad Empoli; di lì passai a Castel Fiorentino, e a piedi mi recai a Cennato, dove c'era una festa e una messa in musica diretta dal maestro Strenta, direttore della banda di Ponsacco e di quella di San Miniato; l'orchestra si componeva di due clarini, una tromba, due genis ed un basso. Figurati! Erano tutti minatori di San Miniato. Nel pomeriggio feci ritorno a Castel Fiorentino. Anche qui si festeggiava il patrono del paese. La folla era enorme, c'era un'allegria straordinaria, in tutti i volti si leggeva la gioia. Ed io mi sentivo beato di passeggiare solo solo, in mezzo a quella folla che non mi guardava neppure. Era tanto tempo che non provavo una consolazione di pace tanto grande: a Livorno, a furia di entusiasmi, mi opprimono.

Però anche a Castel Fiorentino durò poco la mia pace: cominciarono a formarsi due gruppi e si parlavano sottovoce e mi ammiccavano sorpresi.

Io che cominciavo a capire, cercai di prendere il largo, ma fui raggiunto, circondato, abbracciato e dovetti tornare indietro, in mezzo a quella brava gente, che non sapeva capacitarsi della mia andata a Castel Fiorentino. Tra quella folla c'erano anche dei parenti lontani che non mi avevano mai veduto, come io non avevo mai veduto loro; mi portarono nella loro casa ed improvvisarono una cena, che riuscì stupendamente.

Alla notte feci attaccare un cavallo ad una carrozzella e mi incamminai per San Miniato. Ebbene, durante il viaggio che durò tre buone ore, mi è parso come di perdere il senso esteriore della vita: tutta quella folla gioconda, quei contadini, quelle case, i discorsi uditi mi sono tornati alla mente e così, per associazione di idee, ho ripensato ai miei *Rantzau*. Lo crederesti? la scena del cicaleccio che mi preoccupava un poco, mi è balzata alla mente con una lucidità meravigliosa;

di più ho immaginato una cosa originale: un contrasto singolare di note e di effetti musicali, di voci discordanti, che nessuno ha mai tentato. E credo di essere riuscito.

A San Miniato trovai lettere e telegrammi che mi chiamavano urgentemente a Livorno. Non mi lasciai impressionare. Prima di riprendere la via di Livorno, volli fissare sulla carta i motivi che avevo ideato durante il viaggio.

. . . . . .

Pochi giorni dopo il Maestro lasciava Livorno per assistere alla prima rappresentazione di *Cavalleria* a Napoli. E terminate le molte repliche del fortunato lavoro, che al San Carlo suscitò entusiasmi indicibili, fece ritorno a Cerignola con Edoardo Sonzogno e Nicola D'Aspuro. E durante il viaggio da Napoli a Cerignola, come già narrammo, fu deciso pure che la seconda opera sarebbe stata l'*Amico Fritz*.

E, per qualche mese, dei *Rantzau* non ebbe più modo di occuparsi.

Fu nel gennaio del 1892, vale a dire qualche mese prima del suo viaggio trionfale a Vienna, che Pietro Mascagni riprese i *Rantzau*. Da Livorno, dove erasi trattenuto con la famiglia qualche tempo, il Maestro erasi recato a Cerignola. E dalla piccola cittadina ospitale, dove compose *Cavalleria* e ideò l'*Amico Fritz*, così scriveva alla moglie:

Mia cara Lina,

Eccomi qua nella nostra casetta che ha tanti dolci ricordi, nella nostra casetta testimone dei nostri dolori e delle nostre gioie; eccomi qua nel salottino da pranzo, seduto al tavolo, sotto l'orologio, per scriverti qualche cosa. Ma che dirti? che gli amici cerignolani mi adorano? Ma questo lo sai troppo bene, perchè io te lo ricordi. Ti dirò soltanto che la nostra casetta è bella assai e che rientrandoci, ieri sera, provai un vero senso di bene, quasi di emozione. Ti dirò che il buon umore dei cerignolani è sempre immutato, e sempre sincero. Ti dirò che ho avuto un'accoglienza festosissima e piena di entusiasmo. Però hanno rispettato la mia volontà e mi hanno accolto in forma intima.

Alla stazione di Cerignola in Campagna trovai il maestro Brunetto, il quale, fra parentesi, ha mandato una sua opera, il *Cristo di Vala-*

perta, al terzo concorso Sonzogno. E, fra parentesi sempre, ti dirò che il soggetto di quell'opera è qualche cosa d'impossibile. Figurati che a un certo punto si svolge una processione e sorge una lite, perchè il tenore e il baritono si disputano l'onore di portare la croce; non potendo mettersi d'accordo, decidono di fare l'incanto e il sacrestano sale sugli scalini della chiesa e comincia l'incanto con queste parole:

A cinque lire Gesù Cristo.

Ma c'è ben altro. Sta a sentire questo discorso patetico che il tenore canta in un momento di passione: " *Questa vita di perigli non mi piace più — voglio andare a Venezia da mio zio, il quale mi impiegherà nel suo cantiere in qualità di calafato.* "

Mi viene a mente *Vamba* quando faceva la parodia della " canzone del *Carrettiere:* "

O che bel mestiere
ebbi nel cantiere;
oh che bel mestiere
fare il carpentiere!
che mestiere agiato
fare il calafato!

E se ne potrebbero trovare altre ancora.

Brunetto ha innegabilmente del talento, ma usa ed abusa troppo di fughe, di imitazioni, di contrappunti, di canoni. Ho sentito però alcune pagine assai belle e piene di ispirazione. Non stento a credere che sarà ben giudicato nel concorso. E ne sarò felicissimo.

Ma è bene che ti parli dei *Rantzau.* Ti dirò che non ho perduto tempo. Questa Cerignola è per me una vena feconda di ispirazione. Dopo aver pranzato con parecchi amici, Manfredi, Defena, Solminci, Andrea e Mimì Papa, Francia, il maestro Brunetto, il sindaco Cannone ed altri, e dopo aver fatto tanto baccano, mi sono ritirato in casa a lavorare fino al mattino. Ho terminato la romanza della donna nel primo atto e cominciato il finale dell'atto stesso. . . . . .

. . . . . .

E qualche giorno dopo, scrivendo di nuovo a sua moglie, e dandole notizie della sua vita a Cerignola; delle dimostrazioni di affetto che continuavano a fargli i suoi amici, accenna che è molto innanzi nel lavoro, che ha ormai composto tutto il secondo atto e ideato il terzo, che pel carattere profondamente drammatico sarà giudicato il migliore dell'opera.

E in un'altra lettera, in data del 15 febbraio 1892, scrive:

Mia cara Lina,

Sono felice. Non ho avuto mai un periodo di ispirazione come in questi giorni. I *Rantzau* non sono terminati — ma mentalmente l'opera è compiuta. In tutto quello che ho scritto non c'è quasi nulla da rifare o da ritoccare. " La canzone del coprifuoco " è una pagina indovinatissima e sono sicuro che piacerà. È una melodia tanto strana ed originale. Anche il *Kyrie* sarà un successo perchè è nuovissimo. E già ho deciso come istrumentarlo! e sarà una nuova sfida alle convenzioni melodrammatiche e una nuova arrabbiatura per certi critici e certi maestri chiusi ad ogni senso di modernità. . . . . .

. . . . . .

In un'altra lettera che reca la data del 24 febbraio, il Maestro così scrive:

Cara Lina,

Poichè non è possibile che tu possa venire a Cerignola, ho deciso di ritornare a Livorno. D'altra parte, lontano da te e dai miei adorati figliuoli, non so vivere a lungo. Spero dunque domani di prendere il treno, se pure questi cari amici di Cerignola, che sono stati così affettuosi e premurosi per me, mi lasceranno partire. Ma oramai ho deciso e verrò. D'altra parte in questo mese circa di permanenza a Cerignola ho quasi ideato e compiuto tutta l'opera. Per l'istrumentazione lavorerò a Livorno, e spero di fare una cosa magnifica. L'opera è ricca di melodie, ma sarà strumentata secondo le più audaci forme moderne.

Sai che scrivono i miei nemici? Lamentano " l'ala stanca del fortunato livornese. " Lasciamoli dire: intanto per tua norma ho ripreso il *Ratcliff*, il mio *Ratcliff*, il mio *Ratcliff* prediletto. Ci credi che rileggendone qualche brano mi è sembrato assai bello? Dunque prima *Rantzau* nel prossimo autunno o nella stagione di Carnevale, eppoi *Ratcliff*. E giudicheranno " l'ala stanca del fortunato livornese! " . . . . .

. . . . . .

All'epoca del viaggio a Vienna, in occasione della Esposizione internazionale, i *Rantzau* erano terminati. Anzi, d'accordo con Sonzogno, si stabilì che la prima rappresentazione dell'opera avrebbe avuto luogo questa volta alla *Pergola* di Firenze e che gli interpreti sarebbero stati artisti di eccezionale valore: il Battistini, De Lucia, la signora Darclée e il Sottolana.

BONAMORE

E la sera del 10 novembre 1911, dinanzi al pubblico più elegante ed aristocratico di Firenze, dinanzi a critici e maestri, convenuti da ogni parte d'Italia e di Europa, ebbe luogo l'annunciata prima rappresentazione.

Come un sontuoso edifizio ha il suo peristilio, così la nuova opera non manca di una prefazione strumentale che ne sintetizza il carattere e tocca i punti culminanti del dramma. Passano innanzi alla nostra fantasia le figure principali dell'opera rispecchiate nel motivo esprimente l'affetto di Gianni per la figlia; nel breve accenno all'aria del rimpianto di Luisa, nella melodia della romanza di Giorgio; nel desolato brano strumentale che traduce il dolore di Gianni pel misero stato della figlia; nell'accenno alla disubbidienza di Luisa che non vuol saperne del fidanzato propostole dal padre; nell'*agitato* della rampogna che Giorgio muove al padre e allo zio, ed infine nella melodia con la quale, nell'ultimo atto, Giorgio rammenta l'antica pace che fioriva fra i Rantzau, melodia incalzante, calda, animata e che riodesi al momento della conciliazione.

In tutto il pezzo predomina il *modo minore*, triste come l'odio tra i due Rantzau, mesto come l'animo dei due amanti, divisi dal livore dei genitori. Splendida la chiusa di questo appassionato preludio.

Il coro d'introduzione — un giocondo inno alla primavera — spicca per festosità, animazione ed originalità.

Leggiadro il motivo delle contadine:

È tornato allegro il sole

e così pure l'altro:

Diteci, giovani,
l'innamorato chi di voi non l'ha?

Questi due tèmi s'intrecciano tra loro con bell'arte e con procedimenti che rammentano il genialissimo coro di *Cavalleria*.

Un rullo di tamburo invita al bando per la vendita della prateria che si disputeranno i fratelli Rantzau. Una specie di *scherzo* strumentale è interpolato da parentesi di recitativo, di cui non vi

è esempio nella composizione melodrammatica precedente. Tutti vanno al Municipio per la gara. La romanza di Luisa:

. . . fa che i pensier non tornino
al tempo soavissimo della mia prima età

è uno di quei pezzi scritto col cuore e che riescono così bene al Mascagni.

L'autore adottò la forma strofica dei classici, ma per la ricca modulazione armonica, la varia strumentazione e la appassionatissima frase di chiusa, si riceve un'impressione schietta e profonda.

Ed eccoci al finale del primo atto, o meglio alla scena della contesa. Gianni ha vinto: la prateria è sua e il fratello Giacomo non sa darsi pace. Una parte del coro parteggia per l'uno, un'altra per l'altro, Luisa e Giorgio sfogano il loro dolore. Ciascun personaggio si esprime con un linguaggio proprio, ciascuno ha il suo *tèma melodico* e i vari *soggetti* musicali si susseguono, s'incalzano, si sovrappongono con molta arte, mentre lo schianto dei due giovani, sacrificati all'odio dei genitori, si spiega con frasi di grande intensità affettiva.

All'aprirsi del secondo atto, i violoncelli spiegano una melodia dolce e melanconica; essa fa pensare a Gianni che se odia il fratello, adora la figliuola: questa melodia è qui posta per predisporre l'animo dello spettatore alla situazione finale dell'atto, e nella quale vediamo appunto trionfare, nel conflitto fra Gianni e Luisa, l'amore fraterno.

Come si vede, il Mascagni non opera a casaccio, ma tutto coordina secondo un concetto logico ed estetico.

Luisa è sola è ricama: canta una ballata, in cui il solito re delle leggende sacrifica le proprie figlie per trionfare del nemico. La buona ragazza forse vede nel re, Gianni suo padre, e nella figlia del re sè stessa. La ballata è in *minore:* il *modo,* delle ballate classiche, incominciando da quella del *Re degli Alni* di Schubert, venendo a Berlioz e a Gounod.

Gianni Rantzau vuol dare marito a Luisa e le ha scelto Lebel, un comandante forestale il quale giunge con Fiorenzo e sua figlia, e perchè è il giorno della festa di Gianni, così si vuol fare un po' di musica e si canta un *Kyrie.*

E Fiorenzo siede all'organo e tutti gli altri intuonano le parole di preghiera: una polifonia a cinque *parti reali.* A un tratto

odonsi sotto le finestre di Gianni le voci dei contadini di Giacomo a far baccano per canzonare i cantori: si fa a chi più grida, ottenendo un bizzarro contrasto musicale. Finalmente i rumori cessano e torna la quiete.

La nota toccante è tra le prerogative di Mascagni, e ne abbiamo un'altra prova allorchè Fiorenzo annuncia a Luisa che il padre l'ha destinata sposa a Lebel. La fanciulla ne è desolata, e qui abbiamo una delle ispirazioni più gentili ed affettuose del Maestro: il duettino colla proposta di Luisa:

Ah! perchè non rimasi al monastero!

Il Maestro ha reso tutta la tristezza dell'animo senza ricorrere alla *tonalità minore*. Che il *tono maggiore* possa esprimere possentemente il dolore, fu già notato dal Gevaert, a proposito dell'aria di Gluck nell'*Orfeo:*

Che farò senza Euridice!

scritta appunto nella tonalità che un tempo giudicavasi l'*unico perfetto*, al punto da terminare con essa anche i modi minori.

Tale pezzo ci sembra perfettamente in armonia col testo letterario, pieno di tenerezza, novissimo.

Ed eccoci alla grande scena tra Gianni e la figlia. Di passaggio notiamo la successione di accordi perfetti, *maggiori*, producente una colluvie di quinte e di ottave da far inorridire!... Eppure quanta potenza di effetto in questa successione di accordi! Ma la pedanteria non può varcare la soglia del teatro e le quinte e le ottave si permisero Rossini, Verdi, Gounod...

Gianni che sognava il volto sorridente dei nipotini, sarà triste e solo e dovrà consumare la vita nel pianto. Ciò è espresso con felicissima e veramente penetrante melodia. Gianni vuol obbligare Luisa a sposare Lebel, ma questa si rifiuta, ed allora abbiamo la invettiva del padre, una delle cose più potenti dell'opera.

Il *no* risoluto di Luisa, eseguito dal passaggio ardito di due accordi tra loro lontani (*si maggiore* e *re minore*) e dalle parole

Ah! che resistere più non saprei

commuove assolutamente e in sommo grado. La perorazione orchestrale, alla chiusa dell'atto, completa l'effetto della imponente scena che è il momento drammatico culminante dell'opera.

Se il Mascagni è molto felice nella espressione degli affetti, riesce pure assai bene nei quadri di genere: tali sono il *coretto*

BONAMORE

delicatissimo delle donne alla fontana, una pagina musicale squisita e nuova, e il cicaleccio allorchè si domandano notizie della salute di Luisa.

L'orchestra ha parte protagonistica, una specie di *scherzo* strumentale, una composizione elegantissima da concerti, nella quale è frammista persino una specie di *musette* nello stile degli antichi maestri. Nel suo complesso, il componimento appartiene al genere *unitativo* ed è di bellissimo effetto. Questo scherzo e il finale primo sono i pezzi nei quali il musicista si mostra nella sua maggiore valentia.

Nel terzo atto abbiamo un'altra bella concezione del Mascagni: la romanza del tenore; l'amore di Giorgio per Luisa lo si sente in questa melodia ampia e ben condotta, in tutta la sua intensità.

Dopo l'episodio della sfida tra i due rivali, Giorgio e Lebel, richiama l'attenzione la scena in cui Gianni teme per la vita della figlia. Egli ha visioni sinistre espresse in canti pieni di mestizia; bellissima è la melodia in minore

Babbo a sotterrare mi porterete voi...

Gianni, dopo lunga lotta, si decide a battere all'uscio del fratello: l'affetto di padre ha vinto l'odio. Il Maestro si è attenuto a mezzi musicali semplicissimi: caratteristiche le *quinte*, gravi, dei fagotti: vi ha in esse qualche cosa d'indefinito e di misterioso:

Giacomo si presenta alla porta:

Che cosa vuoi?

Gianni — Bisogna che io ti parli.
Giacomo — Vattene.
Gianni — Té ne supplico.
Giacomo — Va via!
Gianni — Lassù mia figlia muore; il tuo figliuolo faresti morir tu, Giacomo?

E Giacomo, non insensibile alle parole del fratello, proferisce il famoso

Entra!..

L'orchestra interpreta meravigliosamente la tensione degli animi e il dolore supremo di Gianni.

Precede l'ultimo atto un intermezzo, nel quale odonsi i motivi che accompagnano la scena ultima del dramma: le due idee melodiche: la prima, l'esortazione alla pace di Giorgio; la seconda la riconciliazione dei due fratelli.

È un preludio originale, pieno d'estro, e dagli effetti ritmici molto singolari.

Il duetto tra Luisa e Fiorenzo ha la melodia principale non solo nuova, ma anche molto gentile e molto adatta alla situazione dei personaggi; però il brano capitale dell'atto è il duetto d'amore, uno dei pezzi più ampiamente svolti e più sentiti dell'opera, senza poi dire che in esso l'amore ha slanci lirici ispirati e potenti.

L'intera scena, in cui Gianni e Giacomo finalmente si abbracciano, è trattata da maestro e corona in guisa degna quest' opera drammaticissima e piena di felici ispirazioni.

Il maestro Mascagni, oltre il merito grandissimo di avere scritto della bella musica, ebbe pur quello, ispirandosi all'amore fraterno dei due fratelli nemici, di dar loro frasi così indovinate, da renderli assai spesso simpatici.

La nuova opera del Mascagni, scriveva Amintore Galli, attesta dell'ingegno vigorosamente teatrale dell'esimio maestro livornese e segna un notevole progresso nel campo del dramma musicale in ordine alle tradizioni del gusto melodico italiano ed ai precedenti lavori dell'acclamato compositore.

L'esecuzione, dinanzi ad un pubblico imponente ed elettissimo, riuscì degna delle maggiori lodi. Il baritono Mattia Battistini fu grande prima nell'odio, poi nell'amore: egli cantò, agì, incarnò la figura di " Gianni " come non si potrebbe immaginare di meglio ed ebbe un successo entusiastico, pari al suo valore.

Ammirabile la signora Darclée, la cui voce eccezionale risuonò fra la gioia del pubblico, dando un fulgido rilievo ai disegni melodici della musica di Mascagni, trasfondendo alle frasi vita e sentimento, grazia ed efficacia.

De Lucia apparve sempre il maestro del *bel canto,* il tenore gentile dalle svariate finezze, dai felici contrasti di vigorose sonorità e di delicate sfumature vocali. Anche come attore seppe distinguersi, segnatamente nell'ultimo atto. Egregiamente tutti gli altri, tra cui il Sottalona; ma un elogio speciale è dovuto ai cori, istruiti da un vero musicista, dal maestro Venturini. L'orchestra fu irreprensibile: oltrechè composta da ottimi elementi, vantava un direttore coscienzioso, accurato: il maestro Rodolfo Ferrari.

Insomma, opera ed interpretazione furono degni del trionfo ottenuto: un trionfo destinato a rinnovarsi dovunque esiste un teatro consacrato agli spettacoli lirici.

Alla prima rappresentazione dei *Rantzau*, erano presenti Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, la signora Pia Marchi-Singer. Gargano, Pinkert, Giulio Bossi, il baritono Casini, il maestro Usiglio, il baritono Katschmann, Marconi, Cotogni, Mario Costa, gl'impresari della Scala, del San Carlo, del Carlo Felice; l'intendente del teatro di Budapest, Piersen del Teatro Reale di Berlino, tutti i critici dei principali giornali italiani ed esteri.

Tutti i giornali di Firenze pubblicarono articoli entusiastici sul grande successo dei *Rantzau* e sulla memorabile serata del 10 novembre.

Il *Fieramosca*, dopo una minuziosa analisi, concludeva:

I *Rantzau* sono un vero e proprio dramma musicale. I punti culminanti dell'opera sono stati fragorosamente applauditi, le evocazioni al proscenio del fortunato Maestro furono — e fu giustizia — innumerevoli. Abbondanza di concetto e di ritmi nuovi, elevatezza, non mai smentita, di idee e di forme musicali, dovevano necessariamente su quel pubblico produrre una fortissima impressione.

Il *Corriere Italiano* trova nei *Rantzau* il Mascagni della terza maniera e, dopo le più entusiastiche lodi, conclude:

Di un lavoro imponente come quello che il maestro Mascagni ha presentato al pubblico fiorentino, non è possibile pronunziare un giudizio esatto e sicuro sulle impressioni fugaci di una sola audizione. In questo suo nuovo lavoro, il Mascagni si afferma padrone di sè e cammina con l'audacia che viene dallo studio. Nessuna scuola può ascriverlo esclusivamente tra i suoi, ma nel tempo stesso nessuna può respingerlo completamente. Forse unico tra i genuini compositori, egli ha saputo affrancarsi dalle tradizioni del convenzionalismo, ma rispettandole, ha concepito l'ardito disegno di costringere il vecchio e il nuovo a vivere insieme senza contrasto.

E la *Nazione:*

I *Rantzau* è frutto di vivace fantasia più che lavoro dotto e pedante. Le parti notevoli sembrano e sono composte di getto, strumentate con padronanza singolare dei mezzi orchestrali. La tecnica dei *Rantzau* non è astrusa o complicata. La melodia circola vivamente, riscaldata

dalla passione, illeggiadrita da quel particolare sentimento che Mascagni possiede nel riprodurre certo stato dell'animo, o la poesia di certe scene pittoresche.

La *Riforma,* l'*Italie,* la *Tribuna,* l'*Opinione* pubblicarono articoli improntati al più schietto entusiasmo e *Tom* nel *Fanfulla* scriveva:

I *Rantzau* sono un'altra solenne affermazione di un potentissimo ingegno musicale. Sono il terzo gradino di quella scala ardua che conduce al capolavoro.

E il *Corriere della Sera,* dopo aver constatato che Mascagni ebbe trentacinque chiamate al proscenio e che sei pezzi furono replicati, concludeva:

Certo, artisticamente parlando, i *Rantzau* segnano un progresso considerevole nella carriera di Mascagni.

Più entusiastici ancora dei critici italiani si dimostrarono i critici stranieri, che in gran numero assistettero alla rappresentazione.

Il *Fremdenblatt,* in una lunghissima recensione, osserva che la *prima* dei *Rantzau* fu un avvenimento che radunò a Firenze lo splendore dell'arte mondiale. Mascagni si rivelò in questa opera grande istrumentatore, squisito ed impareggiabile cesellatore in orchestra, fondendo splendidamente il dramma colla musica, in modo da raggiungere il culmine dell'effetto, del fascino e della commozione. I *Rantzau* è un grande dramma musicale, è il migliore e il più maturo spartito di Mascagni. Conclude affermando che dovunque i *Rantzau* si rappresenteranno, si rinnoverà l'entusiasmo di Firenze.

L'*Extrablatt* scriveva:

L'abilità tecnica del Mascagni è aumentata immensamente dall'*Amico Fritz:* l'istrumentazione è ricchissima, piena di finezza, di originalità, sempre di un effetto straordinario.

Analizzando l'opera, il critico esprime per tutti i pezzi la più grande ammirazione: dice che il secondo atto è da solo un capolavoro.

La *Neue Freie Presse* scriveva che coi *Rantzau* Mascagni si era messo in una via, quella della nuova scuola che fonde in tutto musica e dramma. I *Rantzau* rappresentano il progresso dello sviluppo artistico del Mascagni. La parte orchestrale è innegabil-

mente il frutto di uno studio profondo degli effetti. Le combinazioni istrumentali sono nuove ed originali.

E potremmo citare una quantità di giudizi siffatti. Ma accanto alle lodi non mancarono le riserve e il biasimo, e i laudatori del passato, gli amanti delle vecchie formule melodrammatiche e le falangi innumerevoli degli invidiosi, non mancarono di rimpiangere le illusioni perdute, di insinuare che Mascagni era stato niente altro che una fugace meteora. E tutto ciò mentre per dieci sere alla Pergola, e più tardi per altre dodici a Roma, gli entusiasmi si rinnovavano con più calore, le acclamazioni diventavano sempre più intense ed innumerevoli le chiamate.

Tutta la collera degli antimascagnani — timidamente manifestatasi per l'*Amico Fritz*, si scatena con violenza contro i *Rantzau*, oggetto così di ammirazione profonda e di denigrazione ostinata.

Il Maestro, tranquillo, sereno, sicuro di sè, confortato dall'omaggio del pubblico, deposta la sera la bacchetta, attendeva al suo *Ratcliff*, limando con amore l'opera giovanile e vagheggiando nuove vittorie a dispetto dei malinconici che aguzzavano le penne per demolirlo.

Dopo il successo trionfale di Firenze, l'opera venne rappresentata al Costanzi.

Il Maestro aveva lasciato la famiglia a Livorno ed era venuto a Roma per assistere alle prove. Il giudizio del nostro pubblico aveva una grande importanza per l'opera — e v'era una nobile gara fra artisti, direttore d'orchestra, impresario, perchè i *Rantzau* ottenessero un altro grande successo.

Mascagni seguiva con grande interesse le prove, con la fede dell'artista che sa di aver compiuto opera pregevolissima e attendeva impaziente il giorno della recita.

Un documento importante, perchè dà una chiara idea dello stato psicologico del Maestro in quel periodo, è la lettera che egli scriveva alla sua signora in data 21 novembre 1892.

. . . . . .

. . . . tutto procede benissimo in grazia delle splendide prove che facciamo continuamente. Domani arrivano gli artisti e le donne per il "cicaleccio." Sabato andiamo in iscena. L'aspettativa è enorme; pare ad-

dirittura che si tratti di una prima rappresentazione. Io sono molto contento. Il pubblico di Roma, per la sua naturale composizione, e per trovarsi completamente estraneo alle competizioni editoriali di altre città, è come Firenze, nelle condizioni più favorevoli per giudicare con piena serenità.

Del resto io non mi faccio straordinarie illusioni sulla immediata comprensione dell'opera. Io mi sono studiato di fare cosa nuova, di sottrarmi, quanto più possibile, dalle vecchie tradizioni. L'istrumentazione dei *Rantzau* è una sfida ardita a tutte le regole scolastiche, ed è per questo che non mi hanno voluto comprendere e mi hanno gettato la croce addosso. Ma io mi sento più forte dei miei detrattori. La mia opera è come il vino: più s'invecchia e più diventa buono. Non può dirsi altrettanto di altre opere di altri maestri che non hanno saputo resistere agli urti del tempo. Ma il pubblico non è preparato ancora a questa modernità della musica, e non intende abbastanza quello che ho voluto fare. Ma perchè, mentre tutto si evolve, la musica dovrebbe rimanere immobile, costretta fra i vecchi canoni? Coi *Rantzau* mi sento un innovatore. E se mi riuscirà dopo il successo, di assicurare alla mia opera qualche anno di oblio e di silenzio, vedrai, cara Lina, come certi giudizi superficiali ed assurdi cadranno irremissibilmente. Credi a me; prima che il pubblico penetri veramente nello spirito dei miei *Rantzau,* occorreranno parecchi anni. Ho un certo senso profetico che mi dice che non mi inganno.

Ma lasciamo queste melanconie. Ti parlerò invece della serata di ieri.

La *Lega dell'ortografia* volle offrirmi uno splendido pranzo. Non ti sto a dire quanto ci siamo divertiti. Erano presenti: Bertelli (*Vamba*), Vassallo (*Gandolin*), Morini (*Micco Spadaro*), Lodi (*Saraceno*), Canori, Cesare Pascarella, Bizzoni, Plebano, Boutet (*Caramba*), Avanzini, Belcredi, Sgambati, Marchetti, Monteverde, l'ammiraglio Cottrau ed altri molti fra cui deputati, senatori, giornalisti, un miscuglio di persone serie e di mattacchioni.

La *Lega dell'ortografia* è una società speciale: non ha sede sociale, non ha presidente, non fa riunioni. I soci si riuniscono qualche volta per festeggiare qualche neofita al ristorante Le Venete. Ieri sera, oltre *Mascagni,* c'era pure qualche socio nuovo.

Appena ci mettemmo a tavola, si alzò *Gandolin* per nominare un *dittatore* per il pranzo. Fu eletto Monteverde, e così ebbe termine l'anarchia. Tutti i pranzi sono eguali e sono regolati da formule speciali. Nominato il *dittatore, Gandolin* gli domandò se potevamo mangiare; ottenuto l'assentimento, cominciò il pandemonio! Che urli, che chiasso! Fra una portata e l'altra si alzarono i *littori* i quali, col ferro e col manto (coltello e tovagliolo), si rivolsero ai neofiti per obbligarli a parlare.

Ogni membro nuovo è obbligato a parlare in piedi e non deve pronunziare più di *sedici* parole. Se in queste sedici parole c'è senso comune, il membro è fischiato. Ma dopo le prime parole tutti si rimettono a gridare ed i *littori* fanno sedere l'oratore.

Io dissi quattro parole e subito un coro di urli, di fischi.

— Basta, basta. Sono già più di sedici e c'è troppo senso comune!

E mi costrinsero a sedere.

Un nuovo socio cominciò: " Io... "

E tutti a gridare: — Basta, basta: *io* è personale e qui non si vogliono personalità.

Verso la fine del pranzo si procedette alla nomina del *Gran sacerdote*. Vennero fuori i sacerdoti minori a cantare l'inno sacro, poi il *Gran sacerdote* fu nominato nella persona di Sonzogno che però non c'era. Fu subito spedito un messaggio all'albergo.

La nomina a *Gran sacerdote* obbliga al pagamento dello *champagne*, e credi che ne furono consumate parecchie bottigie! Un particolare curioso: le persone serie erano le più allegre. Io ho fatto la mia parte.

Terminato il banchetto, mi fecero sedere al piano e mi obbligarono a suonare dei brani dei *Rantzau*. L'ordine si ristabilisce per incanto. Tutti mi ascoltarono con religioso silenzio, e alla fine quanti applausi, quante feste, quante espressioni lusinghiere!

Dopo, Sgambati suonò due sue nuove composizioni e Pascarella recitò i suoi sonetti: verso il tòcco, tutti ci lasciammo senza salutarci, come è costume della Lega.

Una serata indimenticabile . . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

La prima rappresentazione di " Falstaff " alla Scala - Il viaggio a Berlino - Il ricevimento della Colonia italiana - La refezione in casa dell' editore Boch - La prima di " Cavalleria " e il colloquio coll' imperatore Guglielmo - L' " Amico Fritz " - Il grande successo dei " Rantzau. "

L'eco dei grandi successi ottenuti a Vienna dalle opere italiane e dal maestro Mascagni, durante l' Esposizione, non era ancora spento che la stampa berlinese, facendosi interprete dell'opinione pubblica, reclamava dall'editore Sonzogno un corso di rappresentazioni italiane all'Opera.

Anche l'imperatore Guglielmo aveva espresso lo stesso desiderio, e Edoardo Sonzogno attendeva il momento propizio per tradurlo in atto. Ma per cause molteplici, costituire una compagnia esclusivamente italiana non era possibile, cosicchè d'accordo coll'editore Boch, proprietario del maggiore stabilimento musicale di Berlino, si convenne di dare in tedesco e con artisti tedeschi fra i più rinomati della Germania, alcune recite di *Cavalleria rusticana,* di *Amico Fritz* e di *Rantzau,* e specialmente di quest'ultima, ancora completamente ignorata in Germania, ma vivamente attesa dopo il successo di Firenze e di Roma che i corrispondenti dell'Italia dei grandi giornali tedeschi avevano illustrato con articolo apologetici.

Il viaggio a Berlino, non arrideva troppo al Maestro, che, nella quiete di Cerignola, trovava nuove e più geniali ispirazioni per il suo *Ratcliff;* ma il desiderio di far cosa grata al suo edi-

tore trionfò sulle prime esitazioni, ed egli si indusse finalmente a partire per Milano prima e per Berlino più tardi — anche perchè era imminente l'andata in iscena alla Scala del *Falstaff* di Verdi — l'opera nuovissima del genio di Busseto, intorno alla quale i giornali d'Italia, in quell'epoca, si abbandonavano alle più singolari indiscrezioni.

Falstaff fu rappresentato la prima volta la sera del 9 febbraio 1893, ed è curioso riferire il giudizio del Maestro su quello straordinario avvenimento: " L'opera è di una bellezza meravigliosa, ma il pubblico di Milano non l'ha nè compresa nè apprezzata nel suo giusto valore. Non bisogna però far colpa al pubblico. Verdi ottuagenario ha vinto la sua più grande battaglia, rinnovandosi completamente. Per questo non lo hanno capito, e non lo capiranno nemmeno altrove. Ma fra qualche anno *Falstaff* sarà proclamato il capolavoro verdiano. Però non sarà mai un'opera destinata alla popolarità come *Trovatore, Rigoletto* ed *Aida*. È una forma di arte superiore, aristocratica: la folla non esulterà mai alla sua bellezza. "

Il giudizio di Pietro Mascagni subito dopo la prima del *Falstaff* ed espresso con grande sincerità in una lettera da lui diretta alla sua signora, è assai più profondo ed esatto di tutte le critiche apparse in quell'epoca e negli anni successivi, ovunque l'opera venne rappresentata.

Anche oggi, a diciotto anni di distanza da quel grande avvenimento, *Falstaff* esulta nei giornali e nelle riviste. Tutti i competenti sono d'accordo nel proclamarlo un capolavoro, ma le fulgide bellezze dello spartito non sono penetrate ancora nella coscienza del popolo.

Il 18 febbraio, Pietro Mascagni, dopo aver avuto lietissime accoglienze a Milano, partiva per la capitale tedesca.

Ed ecco come egli stesso narra il suo viaggio, i suoi successi, le accoglienze avute dalla popolazione berlinese e dall'imperatore Guglielmo.

" . . . . . Eccomi finalmente a Berlino. Viaggio splendido da Verona a Monaco in *Sleeping car*, da Monaco a Berlino in *Speis-Wagen*. Stagione assai calda, però qui piove. Stamattina sono andato a sentire una prova dei *Rantzau*. Che rovina! Non avevo mai sentito un'opera italiana cantata in tedesco! Mi doveva

toccare la fortuna di sentire un'opera mia! Ed io dovrò dirigere una rappresentazione di *Cavalleria* ed una di *Amico Fritz*. Dio me la mandi buona!

" Ho avuto però una splendida accoglienza e mi si faranno delle grandi feste. Però tutte queste cose mi seccano immensamente, e penso che starei molto meglio a Cerignola co' miei adorati angioletti.

" Speravo che il corrispondente del *Secolo* a Berlino fosse un giovinotto allegro; invece è proprio il contrario. È un tipo curioso con capelli e barbetta color carne e con sopracciglie quasi bianche: ieri mattina, uscendo dal teatro che era oscuro, provò una grande impressione quando vide la luce e chiuse gli occhi dicendomi: " Soffro un po' di albinismo. " Gli volevo dire che me ne ero già accorto e mi misi a ridere.

" Domani l'altro dirigerò la *Cavalleria* all'Opera Imperiale per desiderio espresso dell'imperatore Guglielmo, il quale assisterà alla rappresentazione con tutta la Corte. Sono già venuti all'albergo parecchi funzionari dell'Impero per regolare il cerimoniale. Il colloquio coll'Imperatore sarà tenuto in lingua francese. Io sarò chiamato nella loggia imperiale, dopo la recita di *Cavalleria*, e l'Imperatore mi offrirà colle proprie mani una decorazione.

" Su questa faccenda della decorazione c'è stato molto da discutere.

" Io ho dichiarato che non potevo accettarla per molte ragioni: prima di tutto perchè sono nemico di queste onorificenze; poi ho soggiunto che non avendo voluto accettare alcuna decorazione nel settembre scorso a Vienna, non mi pareva corretto accettarne dalla Germania.

" Ora pare che abbiano accomodato tutto. La recita di *Cavalleria* che io dovrò dirigere martedì, sarà a scopo di beneficenza, ed io accetterò la decorazione a titolo di ringraziamento per aver collaborato ad un'opera di beneficenza.

" Le prove dei *Rantzau* sono ancora molto indietro e la prima rappresentazione non può aver luogo prima di sabato. Cosicchè rimane stabilito questo: martedì 21, dirigo *Cavalleria*, quindi il 23, *Amico Fritz;* sabato assisto ai *Rantzau,* domenica parto, mi fermo un giorno a Dresda e la sera partecipo alla prima dei *Rantzau;* martedì riparto da Dresda, e la sera di giovedì assisterò alla rappresentazione dei *Rantzau* a Venezia. Eppoi, se Dio vuole, a Ce-

rignola. Mi pare di essere diventato un viaggiatore in articoli di gomma elastica. Ma il signor Sonzogno è contento, e sono contento anche io!

. . . . . .

" Continua a piovere dirottamente: c'è un cielo che fa paura, in compenso non fa freddo. Ieri sera fui a pranzo dall'editore Boch, il quale darà un grande ricevimento in mio onore nel suo stabilimento. Ho cercato di persuaderlo a rimandare la festa ad altra occasione, ma si è opposto energicamente.

" Dopo il pranzo andai all'*Opera* a sentire i *Pagliacci*. L'opera di Leoncavallo è data abbastanza bene. Ieri sera però non mi riuscì di passare inosservato, come mi era fortunatamente accaduto la sera precedente. Qualcuno si accorse della mia presenza e la notizia si divulgò rapidamente. Sentii il peso di tutti gli sguardi su me, e si improvvisò una dimostrazione al mio indirizzo. Un lungo applauso risuonò nella sala e dovetti più volte affacciarmi alla loggetta del palco e ringraziare. Speriamo che non mi capiti quello che avvenne a Vienna l'anno scorso. In verità, io faccio quanto è di meglio per sottrarmi a queste accoglienze fino al punto di rimanere quasi tutto il giorno in albergo e di far rispondere a tutti che sono uscito.

Il maestro Ruggero Leoncavallo.

" Alla fine dello spettacolo, mi recai con Edoardo Sonzogno ad una riunione di Italiani. Ce ne erano quattro o cinquecento di tutti i paesi. Ebbi una accoglienza splendidissima, che mi commosse. Mi vennero offerti dei fiori ed una bella corona con un

nastro dai colori nazionali e la scritta: " A Mascagni, la Colonia italiana di Berlino. " È impossibile descrivere l'entusiasmo che suscitai allorchè, sedutomi al piano, eseguii qualche brano di *Cavalleria*, di *Amico Fritz* e dei *Rantzau*. C'erano molti dei miei ospiti che avevano le lagrime agli occhi.

" Stamane è passato sotto le mie finestre l'Imperatore; era a cavallo con quattro aiutanti. Faceva la sua passeggiata in *Unter der Linden* (nel Viale dei Tigli). L'albergo mio resta sul viale. Il quale viale dei Tigli ha molti alberi, ma nemmeno un tiglio!

. . . . . .

. . . . . .

" Ieri sera ebbe luogo il grande ricevimento in mio onore, nello stabilimento imperiale dell'editore Boch.

" Non credevo mai che fosse una cosa così importante. Il locale era adobbato sfarzosamente, con grandi bandiere italiane e grandi stelle a luce elettrica, coi colori bianco, rosso e verde. Erano presenti oltre trecento invitati, e fra essi il conte e la contessa Hochberg, l'ambasciatore italiano conte Lanza, tutti gli artisti dell'Opera imperiale, tutti i musicisti e critici musicali di Berlino.

" Appena entrai, l'orchestra intonò la marcia reale italiana e tutti gridarono: *Hoch Mascagni!* Io rimasi in piedi in mezzo al salone, mentre il signor Boch pronunziava uno splendido discorso in italiano, interrotto spesso, e salutato alla fine da grandi battimani.

" Anche io rivolsi, in italiano, qualche parola ai convenuti, ringraziandoli della loro cortese amabilità, poi il Boch si affrettò a presentarmi i più autorevoli personaggi, coi quali scambiai qualche parola in francese.

" Seguì una refezione principesca. La tavola d'onore era nel mezzo del salone. Mi fecero occupare il posto d'onore, avendo alla mia destra la contessa Hochberg, e alla sinistra la signora Boch; accanto alla contessa Hocberg sedeva Edoardo Sonzogno, accanto alla signora Boch il conte Lanza. Di fronte a me stava S. E. il conte Hochberg.

" Il pranzo fu sontuoso. Non può essere costato meno di diecimila lire! Vi furono brindisi: uno di un professore tedesco, che fece l'analisi del mio cognome, dicendo che ogni lettera rappresentava una dote del mio ingegno... Io non capii nulla, ma alla fine del discorso tutti si alzarono in piedi gridando tre volte: *Hoc Mascagni!*

" Io risposi in italiano e dissi così: " Sono commosso dell'accoglienza eccezionale che i Berlinesi hanno fatto, ancorchè immeritamente, alla mia persona: ringrazio con cuore sincero gli artisti e il pubblico di Berlino, che vollero onorare me ed altri miei colleghi e connazionali: bevo alla salute dei convenuti, bevo alla prosperità e alla grandezza di Berlino: *Hoc Berlino!* "

" Fui salutato da un urlo. Molti vennero ad abbracciarmi e baciarmi.

" Dopo, col bicchiere di *champagne* in mano, feci un giro per la sala, salutando particolarmente gli artisti dell'Opera ed altre persone di mia conoscenza. Quindi fui costretto a fare la mia firma a tutti. Molti mi davano a firmare le loro carte da visita, le signore mi presentavano i ventagli, molte signorine, assai graziose, vollero la mia firma sui fazzoletti, parecchi uomini sulle cravatte bianche e sulle camicie.

" All'una dopo mezzanotte uscimmo dallo stabilimento, e sotto a neve che scendeva copiosa, rientrai all'albergo.

. . . . . .

" La rappresentazione di gala con la *Cavalleria rusticana* all'Opera, diretta da me, ha suscitato nel pubblico meraviglioso che affollava la sala, il più grande entusiasmo. L'orchestra e i cantanti hanno seguíto docilmente la mia bacchetta: hanno sentito l'impeto e il calore che ho cacciato nella mia musica, e l'esecuzione è riuscita di mia piena soddisfazione. Il pubblico invece si è persuaso che era proprio la prima volta che aveva sentito *Cavalleria rusticana*. Molti infatti mi dissero, che nelle edizioni precedenti, *Cavalleria*, per quanto sempre applaudita, era sembrata un'altra cosa.

" Alla fine dello spettacolo, l'imperatore Guglielmo volle ricevermi nel suo palco.

" Contrariamente al cerimoniale, l'Imperatore, al quale mi inchinai, mi porse la mano, dicendomi:

" — Non dimenticherò questa serata! Conoscevo la vostra opera, ma essa non mi procurò tanto godimento come questa sera. E più dell'opera, mi ha fatto una grande impressione la vostra direzione.

" Io mi inchinai di nuovo, ringraziando in italiano.

" L'Imperatore mi presentò una croce con nastro azzurro, poi mi strinse di nuovo, energicamente, la mano, in segno di congedo.

" Il rapido colloquio col potentissimo Imperatore della Germania mi ha prodotto una grande impressione.

" I giornali hanno narrato, con un lusso di particolari, la mia visita alla loggia imperiale. I giornalisti berlinesi — come quelli italiani — hanno la fantasia assai feconda... Ciò che ha interessato di più l'opinione pubblica, è la decorazione conferitami dall'Imperatore. Si tratta di una corona di terza classe! e ciò ha dato la stura ai più svariati commenti. Io non mi intendo troppo di queste cose, ma, secondo mi ha spiegato l'editore Boch, l'Imperatore ha voluto darmi uno speciale attestato della sua benevolenza conferendomi la corona di terza classe. Qui si incomincia sempre dalla quarta classe, che vuol dire " cavaliere, " mentre la terza classe significa " ufficiale nell'ordine della Corona!... "

Dalle caricature dei giornali tedeschi del tempo.

" Stasera dirigo il *Fritz* colla decorazione in petto. È un obbligo.

. . . . . .

" Lo spettacolo di ieri sera fu una nuova grande dimostrazione di simpatia, che il pubblico di Berlino volle decretare a me e alla musica italiana. L'*Amico Fritz* si svolse fra continue ovazioni. Stamane i giornali dicono che il *Fritz*, diretto da me, è una cosa nuova!

" Dopo lo spettacolo vi fu pranzo da S. E. il conte Hochberg. Fu una riunione aristocraticissima, alla quale parteciparono tutti i grandi dignitari di Stato e le dame della aristocrazia berlinese. Io ero decorato e sedevo alla destra della Contessa, una signora attempata, piena di spirito, assai colta e benissimo al corrente del movimento musicale in Italia. La conversazione con la Contessa è piacevolissima. Ella ama molto l'Italia, conosce benissimo Venezia, Torino, Roma, ed è appassionata di Taormina, che chiama un lembo di paradiso in terra. Alla fine del pranzo tutti mi pregarono di far santire qualche cosa al pianoforte, e cedendo all'invito cor-

tese, eseguii tre o quattro brani del *Ratcliff*, che sollevarono nell'uditorio un sincero entusiasmo. E tutti mi domandarono quando l'opera nuova sarebbe stata rappresentata, esprimendo il desiderio di sentirla a Berlino.

" La rappresentazione dei *Rantzau* è fissata per domani sera. A forza di provare e di insistere, l'orchestra mi ha compreso. Non si avrà un'audizione ideale, ma certo superiore alle prime previsioni.

Dalle caricature dei giornali tedeschi del tempo.

Professori e cantanti sono animati dal desiderio di far bene. La prova generale mi ha lasciato soddisfatto. I pochi che vi assistevano mi hanno fatto una entusiastica dimostrazione.

" Anche l'Imperatore e l'Imperatrice assisteranno a questa *première*, per la quale l'attesa è vivissima. Tutti i posti sono ven-

duti da tre giorni. Si avrà un teatro magnifico. I giornali si occupano, di preferenza, di questo avvenimento artistico e pubblicano lunghi articoli. "

. . . . . .

Le speranze di Pietro Mascagni furono di gran lunga sorpassate dalla realtà. Il successo dei *Rantzau* fu veramente trionfale. E l'entusiasmo raggiunse tale grado di intensità, che rompendo ininterrotte tradizioni, il Maestro venne evocato al proscenio a scena aperta, fra interminabili battimani. E il primo ad applaudire era lo stesso Imperatore.

Il Maestro ebbe complessivamente una trentina di chiamate, e alla fine dello spettacolo gli fu improvvisata una splendida dimostrazione. I giornali furono unanimi nel riconoscere il valore dell'opera, che, per la sua virtù innovatrice, per la profonda e ricca originalità e l'impeto passionale, rappresentava un grande passo innanzi nella produzione del Maestro.

Il giorno della partenza di Mascagni da Berlino, amici, ammiratori ed ammiratrici si raccolsero alla stazione per fargli una nuova e più simpatica dimostrazione. Lo scompartimento occupato dal Maestro si tramutò in una serra di fiori, tanti e bellissimi e di raro valore gliene vennero offerti.

Quando il treno si mosse, fu un grido solo che risuonò sotto l'ampia tettoia: *Hoch Mascagni!* mentre le signore sventolavano i fazzoletti e gli uomini agitavano i cappelli. E perchè l'agenzia telegrafica di Berlino aveva annunziato la partenza del Maestro, in tutte le stazioni ove il treno sostava, c'era una folla di gente plaudente. Alla stazione di Monaco, tutta la colonia italiana, con alla testa il Console generale, era ad attendere il Maestro, al quale naturalmente fu fatta un'imponente dimostrazione.

Tutti avrebbero desiderato che il maestro Mascagni avesse interrotto il viaggio e si fosse fermato poche ore a Monaco per dirigere *Cavalleria rusticana*. Ma la cortese proposta non venne accettata con vero dolore del Console e dei dimostranti. Mascagni doveva trovarsi a Venezia per la prima dei *Rantzau*, e poi aveva ancora fretta di far ritorno a Cerignola.

La stagione lirica a Londra - Pagine di vita vissuta - Da una festa ad un'altra - Il ricevimento del Direttore del Covent Garden.

Dopo la prima rappresentazione dei *Rantzau* a Venezia — svoltasi fra l'entusiasmo del pubblico, il maestro Mascagni ripartì immediatamente per Cerignola. Alla vita tumultuosa della metropoli tedesca era succeduta la calma serena di quella cittadina pugliese, che fu così viva ispiratrice della fantasia del Maestro. Ed egli tornò al suo *Ratcliff*, correggendo, limando, modificando quanto aveva scritto allorchè la sua esistenza, divenuta così rapidamente popolare in tutto il mondo, era affatto sconosciuta.

Ma egli non poteva rimanervi a lungo. Impegni improrogabili assunti coll'editore Sonzogno lo obbligavano, alla fine di maggio, ad allontanarsi da Cerignola ed a recarsi a Londra per la grande stagione lirica italiana al Covent Garden.

Mascagni non era stato mai a Londra, ma la sua presenza colà era vivamente attesa. Il programma, oltre parecchie opere di repertorio, comprendeva *Cavalleria*, *Amico Fritz* e *Rantzau* diretti dallo stesso autore ed eseguiti dai migliori artisti del tempo.

La stagione si presentava brillantissima. Per quanto i prezzi di abbonamento fossero stati triplicati, la Direzione del teatro si era trovata costretta a porre un limite alle richieste.

Una delle peculiari qualità del Maestro è appunto la certezza assoluta di risultati finanziari eccellenti che egli sa di offrire ai suoi

impresari. Nessun compositore, come nessun direttore d'orchestra esercita sulle masse tanto fascino come lui. La sua persona, il suo temperamento, la sua direzione così personale esercitano una suggestione così viva nel pubblico, che basta la sua presenza per affollare il teatro. E non solo ciò avviene in Italia, ma più ancora all'estero, dove appunto Mascagni apparisce come il rappresentante più legittimo della genialità della nostra razza.

Ci vorrebbe un volume per narrare minutamente il periodo brillantissimo di vita londinese trascorsa dal Maestro, le accoglienze entusiastiche decretategli dalla folla, la caccia alle interviste di cui fu oggetto per parte della stampa, le avventure occorsegli, i ricevimenti in suo onore, gli onori resi a lui dalla regina Vittoria e dalla Corte britannica.

Basterebbe riprodurre qualcuna delle molte lettere inviate in quell'epoca dal Maestro alla sua signora a Cerignola, lettere assolutamente confidenziali, improntate alla più schietta sincerità, per avere un'idea dei successi ottenuti da lui nella metropoli londinese.

E appunto, attraverso il copioso carteggio, sfrondato de' particolari di famiglia che non possono avere interesse pel lettore, che procurerò di ricostruire alcune pagine di vita vissuta, alcuni episodi che sono l'espressione più fedele della grande ammirazione dalla quale il Maestro era circondato e nelle classi più colte, e nelle file del popolo, in quella Londra sterminata che, per circa due mesi — fatto più unico che raro — si occupò quasi ininterrottamente di lui.

Compagno di viaggio del Maestro era Riccardo Sonzogno — il nipote di Edoardo Sonzogno, — attualmente il benemerito direttore della Casa editrice milanese.

. . . . . .

. . . . . .

" La traversata — contrariamente alle previsioni — è stata magnifica. Alla stazione erano a riceverci numerosi amici. Paolo Tosti, Luigi Mancinelli, De Lucia, Mario Ancona, Harris, il direttore del Covent Garden. Abbiamo preso alloggio all'Hôtel Metropole. Stamattina mi sono recato al Covent Garden. È un teatro bellissimo. Il maestro Bevignani mi ha presentato all'orchestra e tutti i professori si sono alzati in piedi facendo un applauso caloroso. Io ero sul palcoscenico ed ho ringraziato; poi sono sceso in or-

chestra e ho cominciato a provare i *Rantzau*. Gli applausi si sono ripetuti alla fine dei brani più salienti. Ho provato così tutta l'opera. L'orchestra è molto buona, ma le prove andranno a lungo, perchè Mario Ancona ed altri artisti non conoscono la parte.

" Chiamano l'Inghilterra la patria della libertà e sarà vero, ma intanto in nessuna parte del mondo c'è tanta schiavitù. Dopo la mezzanotte, per esempio, tutti i ristoranti sono chiusi e se uno ha fame, deve attendere l'indomani o morire placidamente.

" Al Covent Garden si rappresentava ieri sera in francese la *Carmen*. La parte della protagonista era sostenuta dalla Calvè che mi fece una grande impressione, malgrado che l'interpretazione del carattere non mi sia apparsa la più giusta. Ma che artista intelligente! Anche il tenore Alvarez è un ottimo cantante ed attore. Il teatro finì dopo la mezzanotte. Io non avevo pranzato ed avevo una fame degna del Conte Ugolino. Ma tutti i *restaurants* erano ermeticamente chiusi. Un signore della compagnia mi propose di condurmi al suo *club*. Alla buona ora! Accettai l'invito e salii le scale del *club* che è veramente splendido, e mi dicono che conti settemila soci. Mi sono seduto allegramente, nella beata prospettiva di desinare con calma. Ma ahimè! mi dissero che mangiassi in furia, perchè anche nei *clubs*, le cucine si chiudono non più tardi del tocco. Dovetti accontentarmi di un po' di roba fredda, e quando chiesi un caffè, mi sentii rispondere che a quell'ora non era possibile. Mi dissero, però, che potevo recarmi nelle altre sale a fumare e a giuocare. Pensai ad una buona partita al bigliardo col-

La Calvè nella Carmen

l'amico Riccardo, ma dovetti ben presto rinunciarvi perchè alle 10 non si può più giuocare al bigliardo!

" Ieri mattina mi feci radere dal barbiere dell'albergo. Invano tentai dimostrargli che io non ammetto duelli oltre il primo sangue; egli continuò imperterrito a tagliuzzarmi la pelle. Siccome questo barbiere non parla che la sua lingua, pregai gli amici presenti di dirgli che venisse un giorno sì e un giorno no a radermi. Tutti cominciarono a gridare meravigliati, e perchè io non capivo, mi dichiararono era impossibile farsi la barba ogni due giorni: bisogna farla tutti i giorni, altrimenti si perde ogni considerazione. Evviva dunque la libertà!

La signora Melba.

" Non parlo poi delle interviste e delle mille seccature, degli inviti che mi piovono nella giornata.

" Ieri sera con Riccardo mi recai nuovamente al Covent Garden per assistere al primo atto dei *Pagliacci*. De Lucia cantò benissimo, ma quella musica non è per lui. La Melba ha una bella voce, ma anche lei non mi è parsa troppo a posto nell'opera di Leoncavallo. Mario Ancona mi è piaciuto immensamente. È un artista che percorrerà una splendida carriera.

" Dopo il primo atto, siamo andati ad una *soirée* offerta in casa sua dalla Calvè. C'era una buona società. Le signorine De Grey, Rochefort, il tenore Alvarez, il maestro Dall'Ora, il maestro Tosti colla gentile signora. Si fece un po' di musica ed io eseguii al piano il " racconto della pazza " del *Ratcliff*, che piacque moltissimo.

. . . . . .

" Dopo aver ricevuto parecchie visite e accordate sei o sette interviste, mi sono recato con Riccardo da Ascherberg, il grande editore musicale inglese. È venuto con noi anche Tosti e abbiamo fatto colazione insieme al ristorante italiano Pagani. Ho conosciuto Denza e tanti altri italiani.

" Durante la colazione ho commesso una *gaffe* imperdonabile. Ero certo che Ascherberg non comprendeva l'italiano e ho detto

Mascagni direttore d'orchestra.
(Dalle caricature dei giornali inglesi dell'epoca).

sottovoce a Ricordi: " Guarda che cravatta indecente ha il nostro amico. "

" Ascherberg si è guardato in uno specchio, poi è andato dal proprietario del " Restaurant " e si è fatto dare una cravatta nuova. C'è mancato poco che non cadessi sotto il tavolo per la vergogna.

. . . . . .

" Ieri sera diressi il *Fritz*. Appena mi presentai nella sala, ebbi una triplice salva di applausi. Tutta la famiglia reale era in teatro ed applaudì lungamente. Il *Fritz* avrebbe potuto essere eseguito meglio, tuttavia il successo fu entusiastico. E quanti pezzi ripetuti! Dopo il duetto " delle ciliege " cantato superbamente dalla

Calvè e da De Lucia, l'entusiasmo si tramutò in delirio. Il duetto venne ripetuto con identico successo.

. . . . . .

" Ieri sera andai a pranzo da mister Adolph Von Andre, uno dei più cospicui personaggi di Londra. La sua casa è una delle più sontuose. Al pranzo erano stati invitati anche Mario Ancona e De Lucia, ma questi non venne perchè indisposto. Tra i commensali c'era pure lady De Grey con suo marito, la Duchessa di Manchester, mister Shuster, Tosti con la sua signora. Dopo pranzo si fece un po' di musica. Tosti cantò una sua bellissima serenata e la canzonetta napolitana *E levate 'a cammesella*. Mario Ancona disse splendidamente due romanze di Tosti ed io feci sentire la descrizione di Londra nel *Ratcliff*. Il brano destò un grande entusiasmo e dovetti replicarlo.

. . . . . .

" Ormai è destino passare da una festa all'altra, da un pranzo all'altro. Ed ho accettato l'invito offertomi dal National Liberal Club.

" Il banchetto è cominciato alle otto. L'immensa tavola era tutta coperta di fiori; al centro era la bandiera italiana, che sventolava al palazzo del presidente, quando era console d'Italia.

" Il presidente occupava il posto centrale; alla sua destra ero io, alla sinistra l'impresario del Covent Garden. Dopo venivano Sonzogno e Bevignani.

" Alle frutta il presidente Leveron propose un brindisi in mio onore, aggiungendo, che " quantunque siamo in un club politico, non dimenticheremo mai la serata del banchetto a Mascagni. " Un immenso *urrah* saluta la chiusa del discorso presidenziale.

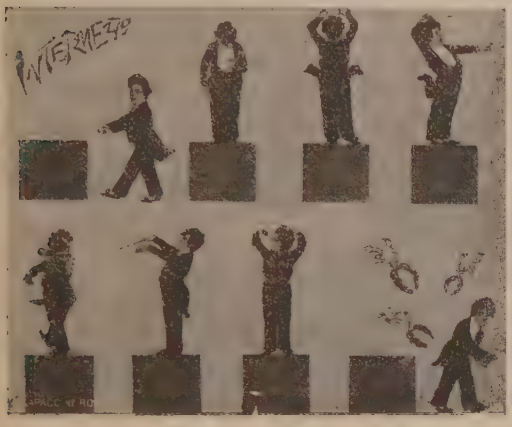
" Sir Augustus Harris, il direttore del Covent Garden, dichiarò di essere stato più volte rimproverato di dare solo delle opere di compositori stranieri. " Ma — soggiunse — l'arte è anzitutto internazionale, eppoi, malgrado il biasimo, continuerò come pel passato ad importare le opere del genio italiano. "

" Power, redattore capo del *Daily Chronicle*, disse che eragli impossibile colle parole di manifestare tutta l'ammirazione che gl' Inglesi sentono per l'autore di *Cavalleria*.

" Risposi ai vari oratori esprimendo la mia sincera e profonda gratitudine per la città di Londra, che tanto onore aveva reso ai maestri italiani.

" Le prove dei *Rantzau* procedono alacremente: ma non e possibile ancora fissare il giorno della rappresentazione. Gli artisti non sono ancora nel pieno possesso della parte, ed io non consentirò che si vada in iscena finchè non sia pienamente soddisfatto dello spettacolo.

" Intanto è stabilito che lunedì sera dirigerò *Cavalleria*. Il teatro è già tutto venduto a prezzi favolosi. Domani sera avrà luogo la grande *soirée*, nelle sale di sir Augustus Harris in onore mio. Ci saranno oltre mille invitati. Tutti i giornali di Londra si occupano di questo ricevimento.



Mascagni direttore.
(Dalle caricature dei giornali inglesi del tempo).

. . . . . .

" I *Rantzau* a Londra avranno un ottimo successo, ma mi sto logorando con le prove. Anche stamane sono rimasto più di quattro ore a teatro, e non ho mai faticato tanto in vita mia. Ho fatto vedere tutta la scena agli artisti ed ho ottenuto un grande successo... come attore drammatico. Rinunzio a descrivere lo splendore della serata nella residenza di sir Augustus Harris. Questa è una vera reggia nel centro di un immenso giardino nel sobborgo di Saint Johns Word.

" Il pranzo ebbe luogo alle otto e fu un pranzo intimo, al quale parteciparono uomini soltanto: quattordici commensali in tutto. C'era Giulio Claretie della Comédie Française, il maestro De Lara, Bevignani, Randegger, il professore Stamford della Università di Cambridge, l'editore Ascherberg, il deputato Temple, il celebre scrittore Bancroft, lord Oustow ed altri personaggi autorevolissimi. Io ero alla destra di sir Augustus Harris e l'altro mio vicino era Giulio Claretie, uno degli scrittori più noti della Francia. Sui cartoncini che recavano i nomi dei commensali, c'erano delle note di *Amico Fritz*.

" Il pranzo si svolse fra la maggiore cordialità ed allegria. Dopo pranzo si scese in giardino. Non ho mai veduto nulla di simile. Un paradiso terrestre, le *Mille e una notte,* un giardino incantato, tutto illuminato alla veneziana con effetti di luce sorprendenti, con lampioni in mezzo agli alberi, con getti d'acqua e chioschi.

" Gli invitati erano più di mille: c'era tutto il mondo artistico ed aristocratico di Londra. In un punto del giardino c'era una gran tenda che conduceva al *buffet,* un salone enorme improvvisato, tutto fatto di tende giapponesi.

" Sotto un grande albero, suonava la banda della Guardia scozzese.

" Io mi fermai all'ingresso del padiglione e tutti gli invitati vennero a stringermi la mano. Fu una fatica non indifferente. Poscia fui pregato di dirigere l'intermezzo del *Fritz* con la banda e non potei rifiutarmi. Parevano tutti impazziti. Le signore e le signorine erano le più entusiaste. E tutte vollero che apponessi la mia firma nei loro ventagli e fazzoletti.

" Fu davvero una festa eccezionale, superba, come mai vennero fatte a Londra.

. . . . . .

Un episodio sulla fedeltà coniugale del Maestro - Un pranzo in casa del barone Rothschild - Adelina Patti - La prima rappresentazione dei " Rantzau " - La visita al castello di Windsor - Il colloquio con la Regina d'Inghilterra.

Mentre continuava con fervore d'artista le prove dei *Rantzau*, la vita a Londra del maestro Mascagni si faceva sempre più brillante. È specialmente presso la vecchia aristocrazia londinese, che in questo periodo il Maestro ebbe le maggiori accoglienze. A un certo punto il numero degli inviti, dei ricevimenti e delle serate musicali rivolti a Mascagni, si era fatto impressionante: tutte le più nobili famiglie si disputavano l'onore di aprire la propria casa al Maestro illustre, ogni volta che egli dirigeva *Cavalleria* o *Amico Fritz* al Covent Garden, o assisteva allo spettacolo come semplice spettatore, le dimostrazioni più calorose gli venivano decretate.

Il fenomeno verificatosi l'anno precedente a Vienna, tornava a riprodursi con maggiore intensità, a Londra, e il Maestro, sotto il peso di tutte quelle accoglienze, sentiva mano mano più prepotente il desiderio di tornare in Italia, di riconquistare un po' di quella libertà, che aveva ormai completamente perduta. D'altra parte, la prolungata permanenza a Londra, a causa della prima dei *Rantzau*, che per necessità artistiche aveva dovuto subire inevitabili ritardi, aveva suscitato qualche malumore nell'animo della signora Lina, che di quel ritardo forzoso attribuiva la colpa unicamente al marito, il quale, secondo lei, aveva ceduto volentieri ai divertimenti di Londra e al desiderio di vita libera.

Di questo particolare stato d'animo della signora Lina appariscono evidenti tracce nelle lettere, che Mascagni giornalmente le scriveva esponendo le ragioni per le quali, suo malgrado, era costretto a fermarsi ancora a Londra. E, fra queste ragioni, predominava il desiderio espresso della Regina d'Inghilterra di offrire un ricevimento al Castello di Windsor, in onore del Maestro, ricevimento che era stato fissato dopo il matrimonio del Duca di York, figlio del Principe di Galles, con la Duchessa di Tech.

Tutta Londra era sossopra per questo ricevimento, che si sarebbe svolto alla presenza dei sovrani e dei principi di tutte le nazioni di Europa.

La signora Lina aveva finito per riconoscere che il Maestro aveva ragione, e che la prima dei *Rantzau* e il ricevimento al Castello di Windsor giustificavano pienamente la prolungata permanenza del Maestro a Londra.

Ma alle accoglienze così entusiastiche, che l'aristocrazia britannica e il popolo londinese facevano al Maestro, non era estraneo l'elemento femminile. Specialmente le signore e le signorine avevano subíto il fascino del Maestro — e di lui ininterrottamente si parlava nei salotti, nelle riunioni, con segni evidenti di grande simpatia. — Questo non era ignoto alla signora Lina, che nel ritiro di Cerignola sentiva aprirsi l'animo a tutte le paure e a tutti i sospetti in gran parte infondati. E a giudicare dagli sforzi compiuti dal Maestro per persuaderla della inattendibilità dei suoi dubbi, è facile supporre che le lettere della signora Lina non dovevano essere molto amabili. Viceversa il Maestro si dimostrava sempre affettuosissimo con la moglie, e tutte le sue lettere rivelavano il grande sentimento che lo lega alla sua signora e ai suoi figliuoli: le espressioni più care, più appassionate, più tenere, si avvicendavano nel racconto minuzioso della sua vita giornaliera a Londra.

Caratteristico e allegro è l'episodio narrato dal Maestro alla moglie, in difesa della sua... fedeltà coniugale.

Cara Lina

. . . . . .

Ti racconto un fatto, al quale probabilmente non crederai, ma che ha prodotto in me una profonda impressione. Qui a Londra c'è un dottore che passa per un grandissimo scienziato. Egli si occupa specialmente di antropometria, e dai segni caratteristici della testa, della faccia,

delle mani pretende di indovinare perfettamente, il temperamento, il grado d'intelligenza, le abitudini di chi si sottopone a una sua visita.

Ho avuto curiosità d'interrogarlo, e l'altro giorno, insieme con Riccardo Sonzogno, con Valera ed altri amici, mi sono recato al suo studio. Naturalmente non dichiarai il mio nome. Il dottore che è un bell'uomo dall'aspetto serio e grave, mi fece sedere su una poltrona e cominciò ad esaminare la mia testa. Colle dita misurò la distanza dalla fronte all'orecchio e dall'orecchio alle sommità della volta cranica.

Adelina Patti.

Dopo un rapido esame mi disse:

— Debbo congratularmi con voi: voi avete una delle conformazioni craniche più perfette. La distanza dalla fronte all'orecchio è lunghissima, e ciò denota in voi un'intelligenza rara, un ingegno eccezionale.

Poi tornò ad esaminare la testa, e mi domandò se avevo moglie.

Risposi di sì, ed allora il dottore mi disse queste testuali parole:

— Voi non avrete mai un processo per adulterio: un segno particolare ed infallibile mi assicura che non tradirete la vostra fedeltà coniugale.

Puoi immaginarti la sorpresa mia e quella degli amici. Nessuno aveva fatto alcuna domanda al dottore; fu lui stesso che sentenziò in quel modo dopo le osservazioni fatte sulla conformazione della mia testa.

Nota che questo dottore è un vero scienziato, ed uomo troppo serio per dire delle sciocchezze. Comprendo che tu ti metterai a ridere, ma ti assicuro che quel dottore ha ragione.

Ieri sera fui a pranzo dal barone Rothschild. È impossibile descriverti la sontuosità della casa e del pranzo. Pensa che Alfredo Rothschild è l'uomo più ricco d'Europa, e potrai immaginarti che cosa sia un ricevimento in casa sua. Tutto il servizio di posate era in oro massiccio; i piatti tutti d'argento, le tavole adorne dei fiori più rari del

mondo. Eravamo trentadue persone a pranzo. Tutto quello che Londra ha di più elegante è di più aristocratico, era raccolto nel magnifico salone. Io sedevo accanto ad Adelina Patti e a Rothschild, e la Patti fu assai amabile con me (non aver paura: ha 52 anni). Mi parlò delle mie opere. È entusiasta dell'*Amico Fritz*. Il " duetto delle ciliege " le ha procurato una sensazione profonda di godimento. Dice che quella pagina è la migliore di quante io abbia scritto. La sua conversazione è piacevolissima, piena di spirito. Mi chiese una romanza per lei, esclusivamente per lei, da poter cantare nei concerti, ed io le promisi che gliela avrei scritta, lieto di poterle dare con questo mezzo un segno della mia ammirazione per la sua voce, per la sua arte che è ancora adesso — malgrado gli anni — un prodigio di bellezza.

Allo *champagne* Alfredo Rothschild si alzò pronunziando entusiastiche parole in mio onore. Tra le altre cose mi chiamò " faro dell'avvenire musicale " e disse che tutti andavano orgogliosi delle feste che la severa Inghilterra faceva all'autore della *Cavalleria*. Terminò coi tre gridi abituali in Inghilterra: *Viva, viva, viva!* Tutti i commensali si alzarono in piedi ripetendo quei tre gridi.

Risposi in italiano dicendo le cose più gentili per Londra e specialmente per il mio illustre ospite. Mi pare di essere stato felice nella improvvisazione: il fatto è che il mio discorso fu accolto da interminabili applausi. Dopo il pranzo ebbe luogo un grande ricevimento al piano superiore del palazzo, un palazzo che non ha nulla da invidiare a una reggia. C'era una infinità di gente: molti artisti della Comédie Française, Lassalle, De Retsché, Mario Ancona ed altri. Coquelin della Comédie Française recitò, come lui solo sa, dei monologhi squisiti e spiritosissimi. Altri artisti francesi cantarono e recitarono. Ancona cantò stupendamente due romanze, accompagnato al pianoforte da me.

. . . . . .

. . . . . .

La prima rappresentazione dei *Rantzau* ebbe luogo la sera del 7 luglio al Covent Garden. Il teatro era splendidissimo. Erano presenti il Granduca di Meclemburgo, la Duchessa di Westminster, lord Labhom ex lord ciambellano, il cancelliere Herschell. Nel palco reale c'erano le figlie del Duca di Edimburgo, la Principessa di Galles colle figliuole, la principessa Vittoria Melite, la principessa Cristiania, il Principe e la Principessa di Battemberg.

La sala era affollata e smagliante per bellezze muliebri. Tutta la nobiltà inglese aveva partecipato allo spettacolo.

Il maestro Mascagni, fatta eccezione per De Lucia, non rimase troppo contento della esecuzione. Secondo quanto risulta da

una lettera scritta in quell'epoca, artisti, orchestra e cori lasciarono molto a desiderare.

Ciò non pertanto, i *Rantzau* ebbero un successo colossale e le feste al Maestro furono imponenti. Si vollero il *bis* del finale del primo atto e del secondo, la replica del duetto d'amore e del finale del terzo atto.

Una grande dimostrazione fu fatta al maestro Mascagni ch'ebbe complessivamente trenta chiamate al proscenio.

A spettacolo finito, la Melba offrì al Savoy-Hôtel una cena. Vi assistevano la Duchessa di Manchester, la sorella di lord Churcil, il miliardario Wanderbilt, lady Grey, la signora Tosti e molti altri personaggi illustri. Fu una magnifica serata.

Intanto tutta la critica londinese fu unanime nel riconoscere i pregi grandissimi dell'opera e nel constatare il successo trionfale ottenuto.

Bennet, la più grande autorità critico-musicale dell'Inghilterra, dedicò nel *Daily Telegraph* un dotto articolo ai *Rantzau*, dichiarando l'opera superiore a quelle precedenti del Maestro, e di eguale parere furono il *Morning Post*, lo *Standard*, il *Daily News*, la *Pall Mall Gazette* e il *Manchester Guardian*, che sostenne essere *Rantzau* l'opera più completa dell'ingegno di Mascagni.

Nelle rappresentazioni successive, il successo dell'opera fu pienamente confermato.

Il 14 luglio, il Maestro Mascagni così scriveva alla sua signora:

Mia cara Lina,

Tutto va bene. Il successo dei *Rantzau* ha superato le mie stesse speranze. Non puoi credere l'entusiasmo che questa musica ha suscitato. Ogni sera il teatro è gremito del miglior pubblico di Londra, e tutti applaudono freneticamente. Stamane sono stato a colazione con Paolo Tosti, il quale mi ha detto che bisogna partire domattina per Windsor, perchè la regina Vittoria desidera conoscermi personalmente. Dopo la presentazione alla Regina, farò una prova cogli artisti al teatro del Castello, e la sera avrà luogo la recita. Farò ritorno a Londra con un treno speciale che la Regina ha messo a disposizione mia e degli artisti.

Ieri, in casa di lord De Grey, conobbi la Regina di Danimarca, una signora anziana, simpaticissima, la Principessa di Galles con le sue due figlie: conversai con loro lungamente parlando sempre in francese. Il concerto non riuscì una gran cosa, perchè, all'ultima ora; mancò la Calvè, e siccome volevano ad ogni costo sentire il " racconto di Santuzza " si dovette mandare a chiamare la signora Nordica, che cantò assai bene.

La Regina di Danimarca e la Principessa di Galles si mostrarono lietissime che io fossi stato loro presentato; - mi trattarono con grande amabilità chiedendo notizie dei miei lavori. Contrariamente agli usi inglesi, nel congedarmi mi strinsero la mano. . . . . .

. . . . . .

La visita al Castello di Windsor ebbe luogo il 15 luglio. Mascagni venne presentato alla regina Vittoria dal maestro Tosti.

Mascagni s'inchinò e la Regina gli andò incontro, gli porse la mano dicendogli in francese:

— Sono lietissima di fare la vostra conoscenza. Era molto tempo che desideravo di conoscervi personalmente per dirvi quanto io sia innamorata della vostra musica, e specialmente della *Cavalleria rusticana*. Quando scriverete altre opere, pensate sempre alla vostra *Cavalleria*.

Mascagni rispose egualmente in francese, esprimendo tutto il suo orgoglio per il grande attestato di considerazione che la Regina aveva voluto dimostrargli invitandolo al palazzo reale.

— Ho sentito che state scrivendo altre opere, *Ratcliff* e *Vestilia*. Capisco, siete tanto giovane! Ebbene, vi auguro gli stessi trionfi ottenuti fino ad oggi.

Poi salutandolo, gli disse in italiano: — Capisco bene la vostra lingua, ma non so parlarla. — E così dicendo, la Regina si ritirò.

Mascagni rimase con una dama di Corte e con la principessa Beatrice, la quale gli parlò di alcune romanze da camera che ella conosceva.

Alle nove e mezzo, cominciò a Waterloo-Chamber, nel Castello di Windsor, la rappresentazione del secondo atto dell'*Amico Fritz* e della *Cavalleria rusticana*.

La Calvè fu veramente superba nelle vesti di " Suzel " e di " Santuzza. "

La Regina, finito lo spettacolo, la fece chiamare e le disse:

— Quando cantate mi commuovete. Mi sembra che piangiate davvero.

Al tenore Vignas, che rappresentò la parte di " Fritz " e di " Turiddu, " disse semplicemente:

— Noi ci conosciamo.

Al baritono Mario Ancona fece grandi elogi dicendo:

— Voi interpretate mirabilmente la parte di " Rabbino " e di " Alfio. "

Durante la rappresentazione, alla quale assistevano tutti i Principi e le Principesse reali, gli alti dignitari dello Stato, le dame di onore e parecchi lord che facevano una magnifica corona intorno alla veneranda Regina, nessuno applaudiva prima che ella avesse applaudito. E la Regina applaudì il " duetto delle ciliege " dell'*Amico Fritz*, e il preludio, il racconto, l'intermezzo e il brindisi di *Cavalleria*.

Terminata la rappresentazione, il maestro Mascagni si voltò verso la Regina e in piedi fece suonare dall'orchestra il tradizionale inno *God save the Queen*.

All'una e mezzo, dopo una cena sontuosa, con treno speciale, il Maestro, gli artisti e l'orchestra fecero ritorno a Londra.

Il giorno dopo la regina Vittoria inviò ai principali artisti che presero parte alla rappresentazione, delle magnifiche spille con brillanti.

Il maestro Mascagni ricevette una splendida fotografia della Regina, di grandi proporzioni, entro una cornice d'argento, e firmata: *Vittoria, regina e imperatrice*. È datata dal Castello di Windsor.

"GUGLIELMO RATCLIFF"

La vita a Cerignola e l'istrumentazione del "Ratcliff" - Un periodo di grande attività del Maestro - Il ritorno a Milano - Un episodio in Galleria - Le preoccupazioni per l'allestimento del "Ratcliff."

Le peregrinazioni artistiche all'estero e gli entusiasmi suscitati in Germania e in Inghilterra, come compositore e come direttore, non avevano distolto il Maestro dal fermo proposito di riprendere in modo definitivo l'opera prediletta, il *Guglielmo Ratcliff*, ideata nella prima giovinezza, quando era allievo del Conservatorio di Milano.

Parecchie esecuzioni al piano avevano suscitato negli ascoltatori una grande impressione. Edoardo Sonzogno, più degli altri, aveva intuito il valore grande dell'opera, e si era affrettato a rivolgere al Maestro sollecitazioni ed offerte. L'opera diretta dallo stesso autore avrebbe dovuto rappresentarsi, per la prima volta, a Milano, con un complesso artistico di ordine superiore.

Mascagni, intanto, aveva fatto ritorno a Cerignola, e alla vita irrequieta, nervosa, affaticata delle sue *tournées* era succeduta la calma serena della sua casetta, dove, nella fede gagliarda dell'avvenire, erano scaturite dal suo cervello le più belle ispirazioni. Salvo qualche rara e breve permanenza a Milano per intendersi col suo editore, molti mesi del 1893 e '94 egli visse a Cerignola e a Livorno, e furono mesi di intensa attività produttiva. Quel periodo di silenzio, così incompatibile col temperamento del

Maestro, aveva incoraggiato i suoi avversari e i suoi sistematici denigratori.

Serpeggiavano, qua e là, sui giornali, notizie tendenziose: non mancò nemmeno chi osò pubblicamente affermare che il " fenomeno mascagnano " aveva avuto una ben corta durata, che la vena del Maestro era esaurita, che *Cavalleria rusticana* aveva segnato il principio e la fine della sua stravagante carriera; che *Amico Fritz* e i *Rantzau*, come non avevano resistito agli urti della critica, così si erano dileguati, sul nascere, dal favore del pubblico.

E il pubblico, senza osare quasi di confessarlo, cominciava a dare ragione ai critici almeno in questo; che la ebbrezza degli straordinari successi della prima opera avesse nociuto alla sincerità e all'originalità dell'ingegno di chi la scrisse. E i maligni e gli invidiosi continuavano invece a sorridere, ripetendo in tono di canzonatura l'intercalare usato: " Ma quando è che Mascagni ci darà questo famoso capolavoro? "

" Ma i capolavori — dice Eugenio Checchi — Iddio li soffia, quando ne ha voglia, nel cervello e nella fantasia dei privilegiati; non si ammanniscono all'improvviso, se alla pertinace chiamata della volontà non risponde l'inspirazione ribelle; non se ne determina la apparizione a scadenza fissa, come una cambiale a tre mesi, a sei mesi, a un anno. L'artista non lavora e non produce col calendario davanti agli occhi: non obbedisce alle ingorde esigenze dei committenti, di negozianti, d'editori, di impresari. Egli si astrae dalle folle, vive al di fuori del mondo reale, non pensa agli applausi; ma tutto penetrato dell'opera sua, tenta d'imprimerle qualche cosa di quel non so che di luminoso che ha regnato nella sua anima, pur disperando di raggiungere l'ideale di bellezza che ha vagheggiato, di toccare quel porto a cui indirizzò la vela dell'infiammato pensiero. Volerne seguire da vicino il viaggio, come fa la barca del marinaio che tien dietro al prudente nuotatore, timoroso d'essere còlto dai crampi, è indiscrezione villana. "

Le memorie dell'epoca, ove i naturali limiti di questo lavoro non me lo impedissero, offrirebbero ai lettori un argomento di viva curiosità. Quelle voci insidiose, da principio, avevano seccato il Maestro: il suo spirito polemico insorse per rispondere audacemente ai detrattori della sua personalità artistica: egli si sfogava con l'editore e con gli amici, respingendo con nobile fierezza le accuse: ma un po' per volta, più trenato alla lotta, aveva finito

per non curarsi più di quegli atteggiamenti ostili. E lavorava con lena crescente — non soltanto intorno al *Ratcliff* — la cui istrumentazione procedeva rapidamente, ma intorno alla *Vestilia*, su libretto di Rocco de Zerbi, compiendo la marcia finale del primo atto, tutto il secondo atto e la romanza del quarto. E cedendo alle preghiere di Sonzogno, che lo aveva richiesto di un'opera sul tipo della *Cavalleria rusticana*, compose, in pochi giorni, il melodramma che,

Mascagni - Franchetti - Puccini.

nel marzo del 1895, veniva rappresentato pure alla Scala di Milano col titolo di *Silvano*.

Nel novembre del 1894, il maestro Mascagni, che aveva terminato la istrumentazione del *Ratcliff*, e in gran parte anche quella del *Silvano*, lasciò Cerignola per recarsi a Milano e preparare coll'editore l'andata in iscena delle due opere che sarebbero state rappresentate alla Scala durante la prossima stagione di carnevale.

Le parziali esecuzioni al piano — fatte alla presenza di amici, di critici, di cultori di musica, — avevano consolidato nell'animo degli ascoltatori il giudizio nel valore grande dell'opera.

Puccini e Franchetti che spesso si erano raccolti intorno a Mascagni ed avevano ascoltato con particolare interesse i brani

principali della nuova opera, avevano espresso sinceramente il loro entusiasmo, e la loro fede nel successo.

Amintore Galli che era stato buon profeta e buon giudice all'epoca del concorso Sonzogno, non esitò a dichiarare che il *Ratcliff* era la più bella opera di Mascagni.

I preparativi per le due opere, procedevano frattanto alacremente: — ciò che preoccupava di più era la scelta degli artisti, sopratutto quella del tenore, capace di cimentarsi in una parte così ardua come quella del " Guglielmo. " E molti dei più celebrati artisti del tempo furono interrogati ed esaminati, ma alcuni rifiutarono per impegni assunti, altri non parvero adatti a sostenere il grave peso. E fra la scelta degli artisti, l'allestimento scenico, la confezione dei costumi che dovevano essere riprodotti con la maggiore fedeltà storica, la riduzione al piano delle due opere, si arrivò al febbraio del 1895.

L'annunzio delle due opere del Mascagni, dirette dallo stesso autore, fu accolto in Italia, — e specialmente a Milano — con grande favore: il preteso esaurimento artistico del giovane Maestro livornese, rimaneva fortunatamente un ansioso e pio desiderio di quella coorte di mediocri, per i quali la rapida e fortunata ascensione del Mascagni costituiva un'offesa non facilmente perdonabile.

A Milano, Mascagni era circondato dalle più vive simpatie. Anche i critici dei maggiori giornali, che abitualmente gli si erano mostrati arcigni, un po' per convincimento, un po' per certe sue frasi alquanto caustiche e pungenti, mostravano questa volta per lui la massima deferenza.

L'Albergo Milano, dove egli aveva stabilito la sua residenza, era divenuto il ritrovo abituale di quanti desideravano avvicinare il Maestro: i suoi professori del Conservatorio, i colleghi musicisti, gli artisti, gli innumerevoli ammiratori si compiacevano di partecipare alle sue conversazioni, sempre brillanti, animate, suggestive.

Avvicinandolo, molti di coloro che non avevano trascurato occasione di parlar male del Maestro, di divulgare sul suo conto le voci più strane e più contradittorie, di attribuirgli le più stravaganti eccentricità, finivano per persuadersi che tante leggende sparse intorno al Maestro per attenuare la sua fama, per diminuire il suo valore, non avevano fondamento.

Una sera Mascagni passò un brutto guaio. Si trovava al Biffi con diversi amici. Parecchi artisti russi, capitanati dall'impresario del Teatro Imperiale di Odessa, lo riconobbero. Il Maestro fu

preso in mezzo a tutta quella gente che cominciò a gridare a squarciagola: *Viva Mascagni! viva Mascagni!* La Galleria echeggiò di queste grida, molti curiosi si fecero intorno; il Maestro si vergognava come un ladro e cercava di allontanarsi. Ma non vi riuscì, e dovette, per forza, unirsi a quella schiera di rumorosi ammiratori.

Edoardo Sonzogno se la svignò, seguíto da tutti i suoi amici, e Mascagni dovette rimanere con quei bei tipi, sotto gli occhi indiscreti di tanti curiosi maligni. Intanto quegli energumeni di russi cominciarono a chiedere *champagne* e ne bevettero parecchie bottiglie, gettando poi ogni bottiglia vuota in mezzo alla Galleria che rimbombava. La gente rideva e sghignazzava e il Maestro si sentiva morire. Cercò di persuadere quei pazzi che certe grida e certi atti non erano permessi; era peggio che parlare al muro: quelli, accesi in volto, continuarono a rivolgergli parole di lode in tutte le lingue: italiano, francese, russo, e a bere allegramente. Edoardo Sonzogno ebbe, alla fine, pietà del Maestro e mandò Leopoldo Mugnone a chiamarlo. Questi, a sua volta, fu afferrato e costretto a bere, ma riuscì a porsi in salvo, mentre Mascagni continuava a rimanere fra quella gente. Finalmente si avvicinarono due impiegati della Casa Sonzogno, i quali cominciarono a gridare: *Viva la Russia! viva l'arte italiana!* Fu un delirio, i cappelli volavano per aria, parte dei tavolini si capovolsero con immenso fracasso: il Maestro colse quel momento e riuscì a... squagliarsi.

Ricordando tale episodio, a tanti anni di distanza, Mascagni riprova lo stesso senso di disgusto che la scenata gli procurò quella sera del gennaio 1895 sotto la Galleria.

Una delle caratteristiche del suo temperamento è la avversione verso tutte le manifestazioni rumorose, le dimostrazioni della folla, fuori del teatro. Quel sentirsi abbracciato, sballottato, circondato da ammiratori eccessivamente entusiasti, produce nel suo spirito una specie di irritazione, dalla quale non riesce a dominarsi. E in molte circostanze della sua vita attraverso i suoi viaggi trionfali, egli non seppe mai resistere al bisogno imperioso ed invincibile di sottrarsi alla folla plaudente nelle strade e nelle piazze.

Intanto il tenore del *Ratclif* era stato trovato. Il De Negri, che aveva creato a Milano il " Tannhausser " e il " Sigmund " nella *Walkyria,* fu ritenuto a giusta ragione il più adatto, fra i tenori, a

rendere con la voluta energia di mezzi e drammaticità di accenti il romantico ed eroico personaggio del *Ratcliff*.

Per la parte di " Maria " era stata scelta Adelina Sthele, che Verdi volle che fosse la prima interprete della " Nannetta " nel *Falstaff*; per quella di " Margherita " Mascagni si era assicurato il concorso prezioso della Renée Vidal, che incarnava in tutte le caratteristiche il tipo della nutrice pazza del dramma Heiniano: voce poderosa, figura imponente, espressione tragica.

Erano pure stati scelti dall'autore, per la rispettiva parte, il basso Scarneo, dai magnifici mezzi vocali ed interprete efficacissimo, il baritono Pacini, un " Mac Gregor " che non ebbe rivali, e il De Grazia. Anche le parti secondarie erano eccellenti.

Durante le prove, che si svolgevano sotto la direzione del Maestro, le speranze di un successo grande, decisivo per la sua carriera di compositore — proclamato ormai come il capo della giovane scuola italiana — si andavano sempre più consolidando nel suo animo.

Ed ecco in proposito che cosa Mascagni scriveva pochi giorni avanti la prima rappresentazione ad Eugenio Checchi:

Una voce interna mi susurra continuamente nell'anima che il *Ratcliff* farà una grande impressione. Qualche volta, quando sono solo nel mio studio, o quando sul palcoscenico suono e canto gli strazianti dolori della povera pazza " Margherita, " sento strozzarmi la voce dal pianto, e mi intenerisco alle dolci espressioni della buona " Maria " e mi esalto all'audacia dell'infelice " Guglielmo. " Io non vivo, non ho mai vissuto che per il mio *Ratcliff*. Oh quanto vorrei che il pubblico penetrasse nel concetto misterioso del poeta! Allora, allora sarei certo del successo.

Il genere della musica è abbastanza speciale; non vi sono quasi mai pezzi staccati; l'indole generale è la continuazione dell'idea musicale che segue il dramma. Gli artisti dovranno mettere a dura prova i loro polmoni, non già per la tessitura delle voci, ma per la prolungata continuità di canto, dovuta ai versi sciolti della traduzione di Maffei o meglio dell'originale di Heine, giacchè la traduzione è quasi letterale.

In tutto il lavoro avrò tagliato un centinaio circa di versi. Però non sarà lungo. Saranno a un dipresso due ore e mezzo di musica.

L'opera fu rappresentata la sera del 16 febbraio alla Scala. Del grande avvenimento la stampa italiana ed estera avevano voluto occuparsi inviando i propri critici ed i propri rappresentanti.

L'attesa era vivissima, più che non ebbe a verificarsi a Milano per le altre opere arrivate di seconda mano.

Le adiacenze della Scala erano state invase, prima ancora della rappresentazione, da una folla enorme ed ansiosa di conoscere l'esito della battaglia che si combatteva quella sera da Pietro Mascagni nel nome dell'arte italiana. Allo spettacolo assistevano Puccini, Franchetti, Gomez.

E, per unanime giudizio di pubblico e di stampa, il Maestro fu dichiarato vincitore.

Ma prima di parlare del successo decretato al *Ratcliff* dall'assemblea intellettuale della Scala, sarà opportuno far precedere brevi cenni sul contenuto del libretto ed il valore dell'opera musicale.

La tragedia di Enrico Heine e il suo significato psicologico - La concezione musicale di Pietro Mascagni - La rappresentazione alla Scala e il grande successo dell'opera - I giudizi della stampa italiana ed estera - Un grande banchetto in onore del Maestro.

Fu nel gennaio del 1822 che Enrico Heine diede alla luce un primo abbozzo di dramma che intitolò *Villiam Ratcliff*, tragedia in un atto. Venne pubblicato contemporaneamente al famoso *Intermezzo lirico*, succeduto a breve distanza al non meno celebre *Libro dei canti*. Heine non contava che ventidue anni al momento di quella pubblicazione.

Questo fatto è importante, perchè serve a spiegare molte cose. Prima di tutto che questo lavoro, che l'autore chiamava più tardi *ballata drammatizzata*, è alquanto difettoso dal punto di vista drammatico puro, se ne eccettui la plasticità armoniosa dei versi, nell'arte dei quali il poeta era già maestro.

Ma la cosa più confortante è che egli, il quale doveva più tardi diventare così acerbo avversario e flagellatore del romanticismo germanico, in questa tragedia si mostra completamente materiato da quella tendenza dell'epoca. Crediamo difficile riuscire in un minor numero di pagine ad accatastare maggior corredo ed apparato romantico di quanto ne sfoggi il giovane poeta tedesco nel suo *Ratcliff*.

Non mancano nè cavalieri, nè banditi, nè gotici manieri, nè taverne di ladri, nè spaventose bufere, nè scene grottesche e selvaggie, nè apparizioni di spettri, nè duelli, nè omicidi, nè suicidî.

Si direbbe che l'Heine abbia voluto fare con esso, brevemente, la ricetta del dramma romantico. Ci si sente dentro l'influenza potente del genio scapigliato e ribelle di Byron, e come un'eco dei *Masnadieri* di Schiller. E difatti Guglielmo Ratcliff, apparisce come una copia sbiadita di Carlo Moor. Anche Guglielmo, indignato alla vista di tutte le ingiustizie sociali di cui è vittima, diventa un feroce masnadiero ed innamorato della figlia di lord Mac Gregor, rivale ed uccisore del padre suo; ammazza successivamente due fidanzati di lei, Duncan e Macdonald. Abbattuto a sua volta in uno scontro dal terzo fidanzato, lord Douglas, al quale aveva prima salvato la vita, e da questo cavallerescamente risparmiato, decide di andare in persona a rapire l'amata all'amplesso dello sposo.

Ma trovatala riluttante a seguirlo nella fuga, la uccide perchè non sia d'altri: col medesimo ferro insanguinato toglie la vita al padre di lei accorso in aiuto, e così vendicato dei torti subíti e non potendo sopravvivere all'amata, si uccide egli pure con un colpo di pistola.

Che il giovane Heine desse una certa importanza a questa sua tragedia lo si rileva dalle due dediche premesse all'edizione tedesca, una delle quali termina con questi due versi caratteristici che nella traduzione del Maffei suonano così:

Io morrò: morrà meco il mio nome,
Ma su quest'opra non potrà l'oblio

Ma quel che reca un po' di sorpresa si è il vedere come Heine conservasse, anche molti anni dopo, una specie d'indulgenza paterna, di simpatia non dissimulata per questa sua tragedia giovanile e tanto meno imperfetta, malgrado tutto.

Trent'anni più tardi, infatti, e cioè nel 1851, in una prefazione, quasi per giustificare, in qualche modo, agli occhi suoi, lo scarso successo di quell'opera al suo apparire, mentre l'*Intermezzo*, pubblicato insieme, raggiungeva una straordinaria popolarità, scriveva:

" A buon diritto, faccio posto nella presente raccolta delle mie poesie a questa tragedia, perchè essa rappresenta un importante documento nel processo evolutivo della mia vita poetica. Essa ne sintetizza il periodo rivoluzionario che si manifesta molto incompletamente e oscuramente in *Dolori giovanili* e nel *Libro dei canti.* "

Il giovane autore che qui, con incerta e maldestra lingua, balbetta appena le fantastiche voci della natura, là invece, nel *Ratcliff*, parla un linguaggio ardito e consapevole, e dice apertamente la sua ultima parola.

Questa parola fu, fino d'allora, un grido di liberazione, al cui rimbombo i volti emaciati dalla miseria s'infiammarono e i rubi-

Mascagni - Franchetti - Puccini.

condi favoriti dalla fortuna allibirono. Sul focolare dell'*onesto* Tom nel *Ratcliff* brontola già la pentola della grossa questione in cui ora, mille maledetti cuochi, tuffano i loro mestoli, e che quotidianamente trabocca spumeggiando.

Un uomo singolarmente fortunato è il poeta: egli vede le foreste di quercie, che ancora sonnecchiano nelle ghiande, e tiene discorso con le generazioni che non sono ancora nate. Esse gli mormorano i loro segreti, ed egli li divulga per le pubbliche piazze.

Ma la sua voce va soffocata negli assordanti schiamazzi delle passioni del giorno: pochi lo ascoltano: nessuno lo intende. Federico Schlegel chiamava lo storiografo un profeta che guarda indietro nel passato: si potrebbe, a maggior ragione, dire del poeta che esso è uno storiografo i cui occhi penetrano nel futuro.

" Io scrissi il *William Ratcliff* a Berlino, *sotto i Tigli*, negli ultimi tre giorni del gennaio 1821, quando il sole cominciava a riscaldare, con una certa tepida compiacenza, i tetti coperti di neve, e gli alberi tristemente sfrondati. Lo scrissi tutto d'un fiato, e senza brutta copia. Mentre scrivevo, mi pareva di udire sovra il mio capo un fruscío, simile al frullo d'ali d'un uccello. Quando ciò raccontai ai miei amici, i giovani poeti berlinesi, essi si guardarono l'un l'altro in aria stupita, e mi assicurarono ad una voce, che a loro non era mai successo nulla di simile. "

Tullo Massarani, il coscienzioso ed erudito critico che primo fece conoscere l'Heine agli Italiani, col suo studio *Enrico Heine e il movimento letterario in Germania*, apparso la prima volta nel luglio del 1857, così si esprime a proposito del *Ratcliff:*

" In una luce bieca, alla Shakespeare, vi comparisce quella stessa avventura d'un amore tradito, che Heine ha narrata già e lamentata come sua propria: e le smanie di Ratcliff somiglian troppo a quelle di Heine, perchè sia possibile discernere a lungo il personaggio dal poeta: ma qui le tempeste dell'anima, anzichè sciogliersi in patetiche nenie, prorompono in gagliarde invettive: e le invettive insieme con la fanciulla infedele tempestano la superba e odiosa famiglia, la bugiarda e non meno odiosa società: Heine o Ratcliff poco importa, non vuol rassegnarsi ad essere un pallido *incompreso*, un querulo trovatore a zonzo pei chiari di luna: ma si getta, come il Moor di Schiller, cogli insorti che accusano la società di matrigna, e ai potenti butta in viso la minaccia che freme sotto alle lisciature della civiltà contemporanea."

In un altro studio, apparso in Italia nel 1894 intorno ad Heine, Casimiro Varese ci dà queste notizie del *Ratcliff:* " Tradotto da Andrea Maffei, fu esso presentato prima a Milano, dove il pubblico lo tollerò per rispetto all'illustre e venerando traduttore, che assisteva alla rappresentazione; poi a Firenze, dove, se la memoria non ci inganna, ebbe sorte assai peggiore. È vero però che la rapida e forte azione drammatica di questa tragedia, e la verità del colorito locale le dànno una certa attrattiva."

Ora è appunto la traduzione italiana del Maffei che costituisce il libretto sul quale il maestro Mascagni ha scritto la sua opera. È quindi uno dei pochi casi, in cui il compositore di musica, invece di ricorrere alle riduzioni più o meno contraffatte e grottesche, si attacca direttamente alla fonte originale del poeta, e si accinge a gareggiare con lui nella estrinsecazione degli identici sentimenti per ottenere con un'arte affine i medesimi effetti.

Certo, se v'è un dramma originale che si presti ad essere musicato nel testo, quello dell'Heine è singolarmente indicato: non solo per la bellezza dei versi che il traduttore ha cercato di assimilare, ma altresì per la fantastica poesia del soggetto, per la varietà delle situazioni, e per l'enfasi e l'esaltazione dei sentimenti che vi sono espressi.

Guglielmo Ratcliff, come concezione, è anteriore a tutti i lavori del Mascagni, *Cavalleria* compresa, e ci riporta ai primi tempi che Mascagni passò nel Conservatorio milanese, all'epoca dei febbrili entusiasmi, delle grandi e genuine impressioni letterarie e poetiche, le quali giungono al cuore e alla fantasia senza il tramite di alcuna preoccupazione; epoca che raramente ritorna e alla quale si ripensa mestamente per tutta la vita.

Leggere la tragedia di Heine, vederne svolgere davanti la sua mente le romantiche sanguinose figure, subirne il fascino penosamente dilettoso, udirne come in un sogno gli accenti truci ed appassionati, essere insomma in preda ad una specie di fervorosa ossessione d'arte, fu l'affare di pochi giorni.

Ed egli non guardò altro: la strada gli pareva segnata, arditamente si pose su di essa, non lo spaventò il verso incolto con le perifrasi e con le ridondanze del Maffei, che se rendono vivamente il colore della tragedia di Heine, sono però ciottoli acuti, come dice Ippolito Valetta, nel periodo musicale; non si chiese se oltre la pesantezza dell'endecasillabo togato, il gusto del giorno avrebbe accettato quel sanguinoso fatalismo e la melanconia di quell'ecatombe sulle scene e dietro le quinte. Il pubblico e, forse, anche il successo erano l'ultima delle preoccupazioni di Mascagni in quel tormentoso ribollimento del suo cervello: egli sentiva così fortemente, che non ebbe pace finchè non ebbe messo in carta alcune scene della tragedia.

La composizione del *Ratcliff* non durò certo da quel primo momento fino all'epoca in cui venne rappresentata alla Scala: ma

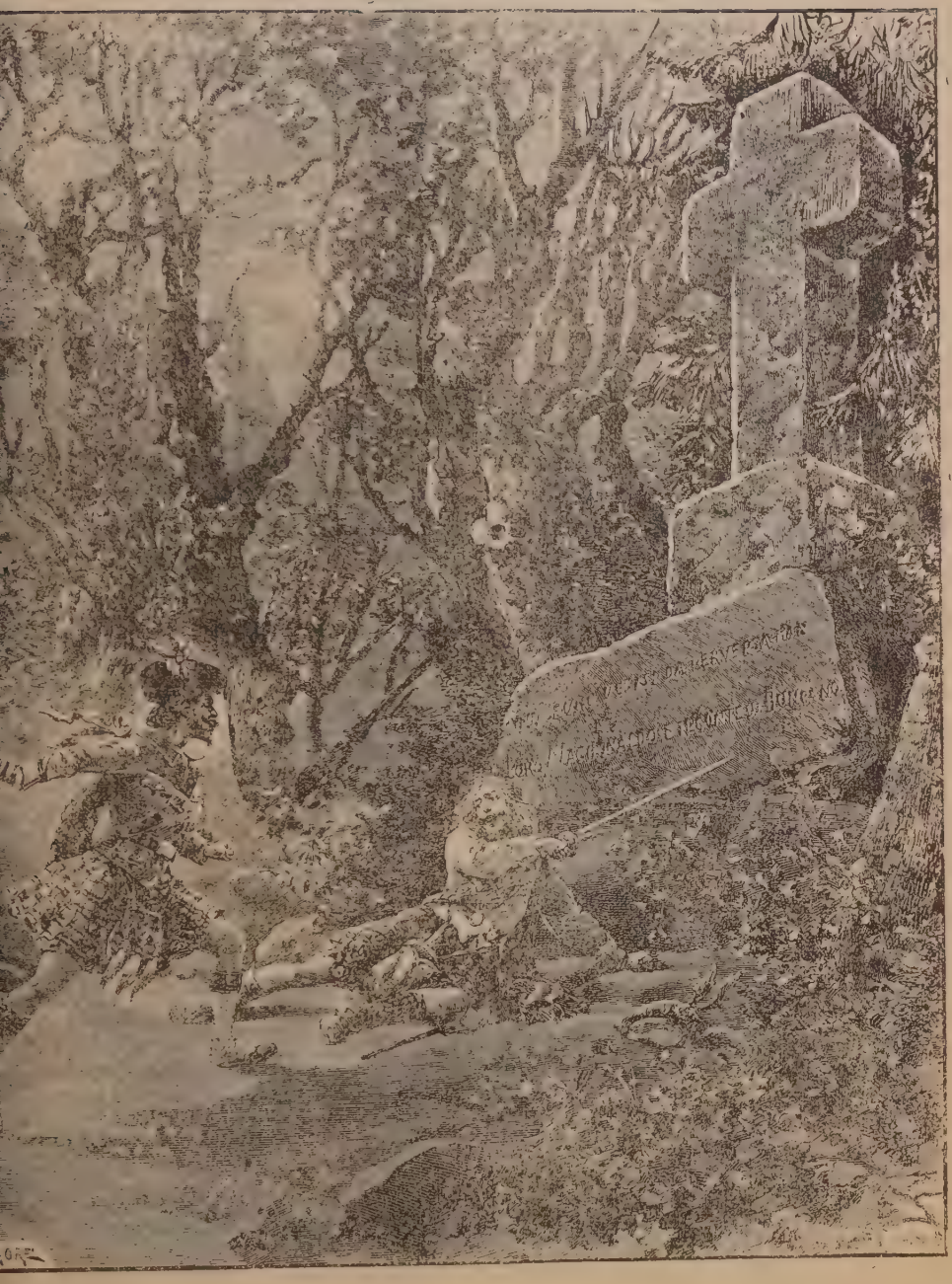
interrotta spesso e poi ripresa, mai venne meno per Mascagni la seduzione di quelle sceniche figure, mai egli credè di poter rinunziare alla interpretazione della tragedia, divenuta per lui come per l'Heine la figlia prediletta del suo pensiero, e nei tempi più assolutamente trionfali del realismo della *Cavalleria*, egli non provò alcun bisogno di abiurare alla saldezza delle sue convinzioni in proposito del *Ratcliff* e nella sua precisa forma originale, senza che mani di inesperti poetastri, sotto pretesto di smussarne le angolosità, lo riducessero a volgare, e più o meno convenzionale libretto.

Questa fede vivissima è quella che ha salvato *Ratcliff* nel lungo periodo di sosta, ripudiando recisamente quando si trattava del suo *Ratcliff*, ogni cambiamento di visuale della luce, sotto la quale l'aveva per la prima volta intravisto; Mascagni, in certo modo, lo isolò nel suo pensiero, lo pose all'infuori di ogni dubbio sulla strada da battere sul teatro, secondo le sicure indicazioni del pubblico, e le incerte e spesso sbagliate indicazioni della critica pettegola e barbassora. La visione di *Ratcliff* non fu annebbiata mai: e così l'opera si è presentata sulla scena con due preziosi attributi che, istintivamente, sono intuíti dal pubblico e favorevolmente lo dispongono, per quanto esso appaia talora dispotico nei suoi gusti, e cioè con la spontaneità e con la sincerità.

Fortemente plasmato da capo a fondo, con poche soluzioni di continuità e senza concessioni al volgare, *Ratcliff* incatena la attenzione fin dalle prime misure dell'antefatto strumentale che si eseguisce a sipario calato e nel quale è intercalata la " canzone di Margherita, " la vecchia demente nutrice di Maria: questo antefatto, il commento orchestrale del tragico destino di Mac Gregor e dei Ratcliff, è efficacissimo ed originale per concetto e per struttura.

La prima parte del primo atto è notevole, sia per la precisione d'impostazione dell'ambiente, qualità che trovasi felicemente conservata in tutta l'opera, sia per l'abilità di far passare l'endecasillabo. Era grave il pericolo di cadere nell'esagerazione od almeno nello sforzo: il compositore l'ha evitato completamente.

L'ingegnosità di Mascagni nell'applicare al testo preciso della versione di Andrea Maffei le frasi musicali, difficilmente potrà venire superata: la prova di musicare il verso sciolto altri l'ha tentata ed altri sta tentandola, ma la riuscita è sempre dubbiosa, e da questo lato la partitura mascagnana può portare un notevole contributo ai futuri studi sulla metrica musicale.



E bisogna riconoscere che è duplice l'importanza del nuovo fatto che ci presenta *Ratcliff*. Anzitutto Mascagni ha superato lo scoglio senza spezzare nè rompere le frasi musicali, anzi dando loro più costante armonia di contorno di quello che si trova, per esempio, nei *Rantzau*. In secondo luogo, con criterio personale giustissimo nel modo di contemperare fra loro, direi quasi di dosare le parole e la musica, Mascagni ha, certo non inconsciamente, dato alla produzione di Heine maggiore intensità d'effetto scenico, come opera musicale almeno.

Se ben si bada, invero, nell'atto primo, la " descrizione di Londra " e tutta la satira alla mollezza dei tempi e agli usi dei cittadini, sfilano rapidissimamente sul canovaccio musicale, così che la prolissità forse soverchia ne è corretta, ed il " racconto di Mac Gregor, " pesante, è abilmente attenuato.

Nell'atto terzo è impossibile negare uno squilibrio di azione scenica, tutto riducendosi alle peripezie di un duello: eppure qui ogni parola è pesata e commentata, con genialità e profondità di sentimento, e nel monologo, anzi nei due monologhi di " Ratcliff " scaturisce una vera ricchezza di varia e continua ispirazione, e sembrano pigliar corpo i fantasmi all'occhio dello spettatore come lo prendono a quello dell'attore, costituendo un quadro musicale d'innegabile valore potente e personale, che brilla colà appunto dove poteva sembrar maggiore il pericolo per la tempra dell'autore di *Cavalleria rusticana*.

All'effetto di questo terzo atto tutto concorre, e si comprende come esso abbia segnato il punto culminante nel grandioso e serio successo che *Ratcliff* ottenne alla Scala, e che fu seguíto più tardi da ampie riconferme da per tutto.

Il preludio descrittivo del temporale, l'interludio e la chiusa dell'atto incastrano strumentalmente un seguito di pagine quali Mascagni non aveva per anco scritte.

L'unico appunto che si può muovere al compositore in questo atto, pur riconoscendo l'elevatezza del suo ideale, la personalità del suo stile, la bravura della tecnica ed una cura nello strumentale, che non si trova nelle sue opere precedenti, è una leggera enfasi.

Come fluidità, il gioiello dell'opera è l'atto secondo, che si apre con una pittura d'ambiente oltremodo caratteristica: i vari momenti dell'azione si succedono coloriti con una tavolozza smagliante

e con una notevole originalità, per conchiudere ad un finale delicatissimo di una magnifica semplicità di linee.

Forte in arcione, Mascagni, anche in questo atto si mantiene all'altezza raggiunta nei precedenti, ed un'analisi minuta potrebbe anche qui segnare una bella quantità di trovate e specialmente rilevare la costante serietà di estetico intento, che nobilita l'arte del compositore.

Qui lo sforzo è ancora più grave nel collegare fra di loro i pensieri melodici e nel contenere l'epica terribilità dell'azione, e passa come un fugace baleno, radiosamente lumeggiato, l'istante di felicità che sogna Guglielmo, quando la pietà di Maria e il sentimento atavico dell'amore sembrano illuderlo, come l'ultimo sorriso per un moribondo, sul suo avvenire.

Qui riceve ancora maggiore risalto la figura della vecchia Margherita, ed il racconto suo, che è il perno di tutta la tragedia, quantunque già udito nella parte sostanziale dell'orchestra, acquista una particolare plasticità. La catastrofe poi piomba rapida, inesorabile, mentre la demente farnetica davanti al sanguinoso spettacolo che riproduce quello terribile, pel quale perse la ragione.

Accennato così per sommi capi ai punti essenziali del *Ratcliff*, ciò che importa sostanzialmente notare è che nel seguire una via di espressione drammatica, ben più alta di quella alla quale aveva altre volte accennato, Mascagni non ha abdicato alle sue personali qualità.

Alcuni procedimenti di progressioni tonali, talune perorazioni, certe stranezze di giro della frase melodica, certe bizzarrie armoniose ardite, avevano fatto in parte la fortuna del popolarissimo primo suo lavoro, ed erano subito entrate nel dominio di cento usurpatori: i fautori anzi avevano addirittura proclamato questo arsenale di mezzi la " maniera mascagnana, " come se il Maestro non avesse ben più forte costituzione artistica.

Mascagni non morse all'amo nemmeno nel lungo periodo del ritocco del *Ratcliff;* schivò di affermare questa sua proclamata maniera con esagerazioni che sarebbero state fatali: mirò anzi alla sobrietà ed alla costante misura, non ripudiò quello che noi chiameremo non maniera, ma metodo ; ma essenzialmente scrisse sotto

la viva ispirazione, assurse a più alte idealità, e cercò largamente i coefficienti della nuova forma dell'arte, senza scrupoli e senza predilezioni.

Egli portò nell'interpretazione di Heine una preziosa limpidità di temperamento: doveva far risaltare l'elemento umano, e l'elemento ultrasensibile, così curiosamente alternato in quel dramma che è tutta riflessione psicologica, e lo fece con una copia notevole di idee melodiche, disposte con grande abilità di chiaroscuro e che diventano man mano motivi tematici, sui quali la sostanza intima dell'opera si impronta e si allarga.

Senza un concetto estetico superiore e senza una forza íntima personale di grande espansione artistica, la *Romanza drammatica*, che Heine pubblicava a Dusseldorf e poi aspramente criticava, non sarebbe passata vivificata nel mondo musicale.

Questo *Ratcliff* resterà nella storia come un documento di arte sincera, e deve essere messo con piena soddisfazione all'attivo dell'arte e di Mascagni, il quale meglio non poteva dimostrare i lunghi suoi entusiasmi per la tragedia di Heine e di essere superiore a tutti i coefficienti non artistici che ne crearono la fama e lo circondarono di gloria.

Per dare un'idea della importanza dell'avvenimento, basta ricordare che dall'ufficio telegrafico appositamente istituito in una delle sale del massimo teatro Scaligero, furono spediti la sera del 16 febbraio 1895, quattrocentottanta dispacci, specialmente a Parigi, a Londra, a Berlino, a Vienna, a Monaco, a Madrid, a Lisbona e perfino nelle due Americhe, tutti constatanti il grande successo dell'opera.

La stampa milanese, e particolarmente il *Corriere della sera*, e la *Perseveranza*, pur accennando ai pregi notevoli di questo *Ratcliff* che rivelava un magnifico progresso nella produzione mascagnana, e segnava un nuovo orientamento del Maestro verso una forma più moderna di melodramma, fece qualche riserva per ciò che si riferiva al libretto, alla difficoltà grave, e pure superata, di musicare degli endecasillabi, senza sfuggire però ad una tinta talora eccessivamente grigia ed uniforme. Ma gli autorevoli critici dei giornali citati, e fra cui il Colombani, immaturamente rapito all'affetto dei colleghi, confermarono, alla seconda e alla terza recita, che ogni ul-

teriore audizione palesava nuove e più fulgide bellezze; che l'opera in sè, per le sue intrinseche qualità, non era di quelle che si concedono alla immediata comprensione ed ammirazione del pubblico.

Il *Secolo*, appunto perchè erasi trovato in condizioni di approfondire, più che ogni altro giornale, il valore dell'opera, pubblicò il giorno successivo un articolo analitico, in cui, con grande precisione e con grande competenza, si esaminavano le singole parti dello spartito.

La *Gazzetta del Popolo* di Torino così si esprimeva:

Guglielmo Ratcliff è giudicato generalmente il trionfo di un musicista che aggiunge alla vena dimostrata nella *Cavalleria*, la dottrina acquistata con lo studio e coll'arte.

Il *Secolo XIX*:

Con questo suo lavoro Mascagni prende posto fra quei rarissimi maestri che accoppiano le facoltà artistiche al talento melodico. È una nuova vittoria di Mascagni e dell'arte italiana.

Il *Caffaro*, in un lungo articolo, affermava che il Maestro si era rivelato sotto un nuovo aspetto, ormai più nobile, e che il *Ratcliff* era una affermazione più importante dell'ingegno del Mascagni.

Nel *Fanfulla*, Eugenio Checchi così scriveva:

Pietro Mascagni ha vinto una grande battaglia. È la verità. L'argomento sarà giudicato più o meno opportunamente scelto; certo è che, di una vera tragedia drammatica, senza aiuto di rime e di metri lirici, Pietro Mascagni ha fatto una grande opera musicale.

La *Riforma* constata il grande e reale successo ottenuto dall'opera, successo tale che il Maestro non aveva mai sperato. Facendo la cronaca della serata, aggiunge che dopo il " racconto di Douglas, " il pubblico si scosse, vergognandosi della sua freddezza, e l'entusiasmo schietto proruppe negli altri tre atti.

Il *Mattino* di Napoli scrive che, con quest'opera, Mascagni segnò, in avanti, orme profonde e decisive.

Il *Journal*, la *Justice*, il *Voltaire*, l'*Intransigeant*, l'*Estaffette*, l'*Eclair* annunziarono al pubblico francese, con parole assai lusinghiere, l'entusiastico successo del *Ratcliff*.

La *Neue Freie Presse*, dopo aver reso omaggio a Mascagni, la cui feconda vena ispiratrice si è manifestata con una ricchezza

prodigiosa nel nuovo spartito, rileva il grande sviluppo dell'orchestrazione in confronto delle altre opere.

Il *Frendenblatt* dice che Mascagni si rivela grande maestro nella invenzione melodica e nella profonda sapienza della istrumentazione. Egli è il vero innovatore del dramma musicale italiano.

Il *Lokal Anzeigher* dice che le previsioni del pubblico furono di gran lunga superate fino dal primo atto. La musica attesta l'immenso progresso fatto dal giovane compositore, tanto per la padronanza dell'istrumentazione, quanto per la profondità del sentimento e la ricchezza della melodia.

Il *Tageblatt* chiama il *Ratcliff* una composizione ardita di rare bellezze foniche.

Il *Kleines Journal* osserva che la vittoria del genio mascagnano fu completa.

Il *Pester Lloyd,* in un bellissimo *feuilleton*, analizzando la splendida bellezza dell'opera, chiama il *Ratcliff* il capolavoro di Mascagni.

Il *Newes Journal* scrive che *Guglielmo Ratcliff* è una solenne e grandiosa affermazione del genio di Mascagni, che risplende quale una stella di prima grandezza nel cielo dell'arte. Egli si è rivelato insieme un compositore magnifico, e un direttore d'orchestra straordinario.

Tutte le personalità artistiche di Vienna e Berlino mandarono in quella occasione telegrammi, lettere e biglietti di congratulazioni a Mascagni, e tra coloro che si felicitarono, vi fu pure l'ambasciatore Nigra, che serbò sempre pel Maestro una viva ammirazione.

Tra le manifestazioni pervenutegli da ogni parte d' Italia e dall'estero, una delle più gradite fu il telegramma del Sindaco di Cerignola, annunziante che, diffusasi la notizia del trionfo del *Ratcliff*, tutta la cittadinanza entusiasta percorreva la città inneggiando a Mascagni.

E il Maestro si affrettava a rispondere al sindaco cav. Cannone:

Il pensiero che Cerignola condivide la mia letizia, in questo momento, mi ha profondamente commosso. Abbiatevi tutto il sentimento del mio animo grato.

L'esito, veramente entusiastico, del *Ratcliff* la sera del 16 febbraio 1895 alla Scala di Milano, era tanto più significante, in quanto, a causa della indisposizione della Vidal, per la quale la prima recita era stata già rimandata, la parte di " Margherita " fu

assunta, all'ultima ora, all'improvviso, da un'altra artista, la signora Della Rogers, che, dopo aver cantato la famosa " aria della pazza " al primo atto, non ebbe la forza di cimentarsi al quarto. E d'accordo col Maestro, si rinunziò a quella scena.

Malgrado, dunque, tale contrarietà e malgrado anche il latente proposito da parte di taluni, che non seppero mai rassegnarsi alle

Dino e Mimì Mascagni.

vittorie del Maestro, di rimpiccolire in qualche modo il successo, l'opera ebbe lietissime sorti.

Ed il successo, come gli stessi giornali avevano preveduto, andò sempre più aumentando; le repliche, e furono sedici, ebbero luogo con tale concorso di pubblico, da superare ogni più lieta previsione di Sonzogno, che in quell'anno aveva assunto per proprio conto la gestione del teatro.

Dopo la dodicesima rappresentazione che si svolse come sempre fra il più schietto entusiasmo del pubblico, al ridotto del Teatro della Scala, venne offerto al maestro un banchetto, al quale parteciparono centosettanta commensali. Vi erano fra essi poeti, letterati, artisti, critici, impresari teatrali, editori stranieri, ed i maestri di musica Leoncavallo, Samara, Buzzi-Peccia, Giordano, Cipolloni, Anzoletti, Appiani, Saladino, e poi Ricordi, Sonzogno, Treves, Marco Praga, Luigi Illica, il comm. Erba e l'on. Guerci.

Alla tavola d'onore stava Pietro Mascagni, fra il sindaco Vigoni ed Edoardo Sonzogno: seguivano la signora Sthele, la Vidal, la Rogers e tutti gli altri interpreti del *Ratcliff*, meno il De Negri, trattenuto a casa dal cattivo tempo.

La riunione non poteva riuscire più brillante. Furono pronunciati parecchi discorsi in onore del Maestro, esprimendo tutti gli oratori l'augurio che il *Silvano*, l'altra opera da rappresentarsi durante la stagione in corso, segnasse pel Maestro un trionfo non meno grande del *Ratcliff*.

E a tutti gli oratori e alle oratrici, perchè anche la signora Vidal e la signora Sthele vollero portare il loro saluto, il Maestro rispose con una sfilata di riuscitissimi *bons mots* che sollevarono la più clamorosa ilarità, terminando con un ringraziamento a tutti coloro che, in occasione del *Ratcliff*, lo avevano così affettuosamente coadiuvato.

Al Maestro venne offerto un magnifico *album*, che conserva ancora fra i suoi più cari ricordi, contenente le firme di tutti coloro che avevano partecipato al banchetto.

OPERE MINORI

" Silvano " - Il romanzo di Alfonso Karr e il libretto di Targioni-Tozzetti - Il riavvicinamento a " Cavalleria rusticana " - Pregi e difetti dell'opera.

Silvano, nella feconda produzione del Mascagni, figura tra le opere minori. Fu scritta in poco tempo, perchè Edoardo Sonzogno che nel 1895 avea assunto la direzione della Scala, poneva come patto alla rappresentazione del *Ratcliff*, la consegna di un'opera in due atti. In realtà essa era stata ideata diversamente. Il libretto, tolto da un interessante romanzo di Alfonso Karr, dal titolo *Romano*, aveva proporzioni più vaste. Ma mancò, all'ultimo momento, il consenso alla riduzione del romanzo, e pur restando la linea essenziale del dramma, il libretto di Targioni-Tozzetti, venne sfrondato di parecchie parti accessorie e trasformato in modo che i principali brani scritti dal Maestro restassero inalterati. Ma molta musica bellissima ed ispirata, andò pur troppo perduta.

L'azione drammatica si svolge egualmente gagliarda e violenta, ma la successione logica degli avvenimenti, rileva, talora, a causa dei tagli compiuti, passaggi troppo bruschi e rapidi a danno di quell'unità organica, che seguendo fedelmente il romanzo di Alfonso Karr, era stata raggiunta.

Silvano, un giovane pescatore, divenuto per dissesti finanziari contrabbandiere, sfugge alla giustizia punitiva, riparando fra le montagne. Durante la sua assenza, Matilde, la giovane fidanzata, si lascia sedurre dalle promesse di Renzo e cede.

All'inizio dell'azione, mentre le gaie acquaiole del paesello stanno cantando presso la fontana, Matilde, chiusa nella sua stanzetta, ricorda con dolore il fallo commesso e si dispera pensando che il suo Silvano, il cui ritorno è imminente per l'ottenuta grazia, abbia presto a conoscere la dolorosa verità.

In sostanza, ella non ha cessato mai di amare Silvano e odia profondamente Renzo che ha abusato della sua debolezza.

Il ritorno del fidanzato non si fa attendere. Silvano penetra nella stanza, e, raggiante di gioia per la libertà riacquistata, stringe teneramente al cuore la fanciulla, chiamandola coi nomi più dolci.

Matilde si schermisce, dice di non essere degna di diventare sua sposa, ma l'innamorato non le dà ascolto.

Intanto dalla piazza giungono le grida della folla che salutano Renzo, il quale, proprio quel giorno, ha varato una bella barca peschereccia. Silvano si unisce al coro festoso, e corre ad abbracciare il suo amico d'infanzia. Ma questi lo respinge e lo tratta da bandito.

I due stanno per venire alle mani, ma vengono subito separati. Matilde che già prevede una tragedia, si ritira in casa, disperata, mentre Silvano, che ha veduto e riabbracciato la vecchia mamma, si allontana con lei.

Intanto una scena violenta si svolge fra Matilde e Renzo. Lei gli grida addosso la sua vergogna e il suo orrore. Gli confessa che non lo ha amato mai; lui dapprincipio si mostra tenero, poi prepotente e brutale. Se non vorrà più essere sua, se non gli accorderà un convegno notturno sullo scoglio che fu testimone dei loro amori, egli ucciderà Silvano.

Matilde non ha la forza di resistere, e pur di far salvo il suo fidanzato, cede alla violenza.

Al secondo atto, la scena raffigura una parte solitaria della spiaggia di Manfredonia. È il tramonto. Si odono delle canzoni marinaresche. Silvano, dopo un breve e tenero colloquio con la madre, rimasto solo, alza un lungo inno alla notte e a tutte le cose belle che sono d'intorno:

> Oh che placida notte! È questo mare
> una cosa divina: e su dall'onde,
> giù dalla vòlta dell'immenso cielo
> viene una pace sovrumana al core!

E quando egli si allontana, cantando, ecco giungere insieme Matilde e Renzo.

La scena fra i due è estremamente violenta. Matilde con un ultimo disperato sforzo vuole sottrarsi alle strette del suo persecutore.

Si ode un rumore di passi. Rapidamente Renzo balza fra gli scogli e si nasconde.

Ed ecco Silvano. Egli ha intuito ormai la dolorosa verità: vuol saper tutto, vuol sapere il nome del suo rivale...

La scena fra i due è vibrante di passione. D'un tratto trae una pistola dalla cintura minacciando la fanciulla.

Renzo esce dal suo nascondiglio e cade colpito da una palla.

Cala la tela sulle grida disperate di Matilde, mentre l'omicida fugge a precipizio.

La musica, se risente dei difetti del libretto, si solleva però ad altezze notevoli. Mascagni non deve compiere un grande sforzo per trovare i motivi melodici; le frasi ispirate e geniali, quasi sempre bellissime, si succedono con una prodigalità meravigliosa; la vena creatrice è sempre fresca, limpida, gagliarda, frutto di una fantasia esuberante, costretta talora a comprimere la foga irruente entro i confini che un'opera di teatro impone.

Dopo l'*Amico Fritz*, dopo i *Rantzau*, dopo il *Ratcliff*, Mascagni volle tornare ai suoi primi amori, e col *Silvano* dare un fratello a " Turiddu. " La campagna sicula si è cangiata nella ridente spiaggia di Manfredonia; ai mietitori sono stati sostituiti dei marinai e dei pescatori. " Compar Alfio " è questa volta " Renzo, " un costruttore di barche — e " Turiddu " si è tramutato in contrabbandiere. Tutta l'azione appartiene egualmente a quel realismo che Mascagni osò affrontare con tanto vigore e con tanto successo; — le stesse passioni violente di *Cavalleria rusticana* fremono nei personaggi del *Silvano*. Anche la costruzione musicale segue quel tipo e l'opera è divisa in arie, in duetti, in cori, in canzoni; ha un intermezzo istrumentale nello stile proprio del Mascagni, e tutto è condotto, sviluppato con vigore drammatico, con amabilità e genialità di ispirazione, con varietà mirabile di motivi e di ritmi — pur risultando, nel suo complesso, inferiore all'opera celebratissima —

A. Boyd Houghton

che, anche oggi, dopo oltre un ventennio, suscita sempre entusiasmi profondi.

Al coro fresco e gentile delle acquaiole, con cui s'inizia l'atto, segue il " monologo di Matilde, " uno sfogo dell'anima, tradotto nel linguaggio musicale con quella profondità ed intensità di passione che è una delle più mirabili virtù del compositore. La frase:

E tu che all'onde, ai prati, alle montagne

è piena d'impeto lirico, seguíta subito dopo da un motivo caratteristico e triste che riappare altre volte nel corso dell'opera. Bellissimo e pieno d'ispirazione, il grande duetto fra " Matilde " e " Silvano, " che è una delle pagine più melodiche e più appassionate dell'atto.

Il secondo atto è uno scrigno di soavi melodie. Prima ancora che si alzi il sipario, il coro intona un canto pieno di poesia. Il coro è inquadrato in un motivo orchestrale graziosissimo. Un melanconico preludio, nel quale il Maestro ha raggiunto una finezza squisita, precede il breve colloquio tra " Silvano " e la " madre. " Segue il coro delle donne recanti fiori alla Vergine, che si svolge su un disegno ritmico caratterisco. E a questo primo coro, dialogato con le parole di " Silvano, " ne segue un altro:

Io miro, miro e non vedo chi voglio

che è una delle pagine più originali e più felicemente immaginate dal compositore.

Ed ecco la canzone di " Silvano ":

S'è spento il sol laggiù...

tutta soffusa di dolcezza e di melanconia, che risveglia al pensiero la poesia delle rive di Posillipo e Santa Lucia. Al mirabile brano musicale segue una nuova frase melodica, anche più bella e più ispirata: il " sogno di Silvano, " un notturnino orchestrale che immediatamente si ricollega alla canzone precedente.

Alla scena finale, l'orchestra erompe nella massima sonorità sul motivo del dolore di " Matilde. "

Ed ora, poche osservazioni sul valore di questo *Silvano*, la cui importanza artistica è forse minore di quella che l'autore ha voluto

attribuirgli. Si era fatto capire chiaramente che, dopo le battaglie combattute e vinte col *Ratcliff*, il Maestro voleva ottenere un successo puramente teatrale ed immediato: dopo l'opera scientifica, doveva venire l'opera commerciale.

Ma i miracoli si fanno una volta sola e il *Silvano* non ebbe e non avrà mai il successo della *Cavalleria*, alla quale cerca di assomigliare, senza riuscire ad averne tutta la fresca genialità.

Il *Silvano* era dunque una sosta, ma spesso le soste permettono di riprendere con maggior lena il cammino.

Un giro artistico in Germania - La prima del "Silvano" al Teatro Imperiale di Berlino - Una rappresentazione del "Ratcliff" a Stuttgard - Le accoglienze del re del Wurtemberg - L'incontro col maestro Sullivan - "Zanetto" e "Poema Leopardiano."

Nell'ottobre del 1895, Pietro Mascagni — cedendo alle insistenze di parecchi direttori dei principali teatri della Germania — iniziò con Edoardo Sonzogno un giro artistico a Berlino, a Francoforte, a Stuttgard, a Wiesbaden.

A Berlino, prima tappa della nuovissima *tournée*, dovevano essere eseguiti il *Ratcliff* e il *Silvano*; all'arrivo, il Maestro fu accolto con grandi feste, e al Westminster Hôtel, dove con Sonzogno aveva preso alloggio, convennero la sera stessa S. E. il conte Hochberg, intendente dei teatri tedeschi, il suo segretario Pierson, l'editore Boch, il maestro Ferrari, il famoso editore inglese Ascherberg, venuto espressamente a Berlino, i critici più autorevoli della stampa berlinese.

Al maestro Mascagni furono rivolti i migliori augurî di successo per la prossima stagione italiana, attesa dalla cittadinanza col più vivo interesse.

Ringraziando, a sua volta, i cortesi commensali, Mascagni annunziò di avere già composto un'altr'opera, ed eseguì al piano, fra la viva sorpresa di tutti, i migliori brani dello *Zanetto*.

Due sere dopo ebbe luogo l'annunciata prima rappresentazione del *Silvano*.

Ecco come il Maestro scrive in proposito:

" Ieri sera, dunque, il *Silvano* ottenne un successo superiore alle mie previsioni, e alle mie speranze. Teatro gremito; presente tutta la Legazione italiana, compreso l'ambasciatore.

" Atto primo: applaudito il duetto, applauditissimi il coro *Al mare*, e la romanza di "Matilde," successo straordinario al duetto fra " Matilde e Renzo." — Molte chiamate agli artisti ed a me solo.

" Atto secondo: il piccolo intermezzo desta fanatismo; debbo ringraziare cinque volte dal mio posto, tutti chiedono il *bis*, ed io l'accordo. Dovetti concedere pure la replica del *Rispetto alle donne* che fu veramente un grande trionfo. Alla fine dell'opera, altre chiamate ed applausi non meno fragorosi. Mi furono offerte molte corone. Stasera *Silvano* e *Cavalleria*, e dopo dimani partiremo per Francoforte.

" La Frandin è stata eccellente come interprete, abbastanza buona come cantante. Il tenore Laura ha cantato in modo ammirevole tutta la parte. Ottimo il Broggi-Muttini. La critica si è mostrata favorevolissima. "

A Francoforte, *Silvano* ebbe le stesse sorti: il pubblico che affollava il teatro, fece al Maestro dimostrazioni indimenticabili.

Da Francoforte si inizia un giro vertiginoso per le principali città della Germania. Le rappresentazioni di *Silvano*, di *Cavalleria*, di *Ratcliff* si alternano coi concerti. I programmi orchestrali, combinati con raro gusto e con magnifico spirito eclettico, eseguiti con rara precisione e con un'animazione insolita, hanno accoglienze entusiastiche.

I giornali dell'epoca hanno articoli apologetici per Mascagni, che ha saputo rinnovare e superare i successi ottenuti tre anni prima. A Francoforte e a Stuttgard affluiscono, da ogni parte, direttori teatrali ed impresari, offrendo cifre favolose per qualche rappresentazione straordinaria o per qualche concerto.

Il Maestro è instancabile: da Francoforte passa a Wiesbaden, poi a Kerlshrue, poi da capo a Francoforte, dove dirige *Cavalleria*, e la sera successiva assiste alla prima del *Ratcliff* a Stuttgard. L'opera ebbe quivi un vero successo. L'esecuzione fu vocalmente ottima. Protagonista era il tenore Rothmül, che sollevò in tutta l'opera un grande entusiasmo. Molto brava pure la " Margherita, " signora Helser; eccellente " Tom, " il Prok; discreto il " Douglas, " signor Hromada; buoni tutti gli altri. L'orchestra era diretta dal maestro Olrist, un valoroso musicista, ma un po' freddo.

Dopo l'opera, il Re del Wurtemberg chiamò nella sua loggia il Mascagni, si felicitò vivamente con lui e gli presentò quindi la Regina, che rivolse al Maestro, in francese, parole assai lusinghiere. Il Re, all'atto del congedo, gli offerse la medaglia d'oro per " le arti e per le scienze, " da portarsi in petto col nastro della decorazione del Wurtemberg.

Terminato lo spettacolo, ebbe luogo nella sala del teatro una splendida cena di cento coperti in onore del Maestro. Vi assistevano, oltre le principali autorità cittadine, il principe di Weimar, e il barone Putlitz che pronunziò uno splendido discorso, inneggiando all'arte italiana e alla fortuna del maestro Mascagni.

Da una lettera del Maestro alla sua signora, tolgo questo brano:

" Dopo il discorso del barone Putlitz, accolto dai tre *Hoch!* di uso, mi alzai e risposi in francese ringraziando l'oratore e i commensali dell'onore che mi avevano reso. Si ripeterono gli *Hoch!* poi si tenne circolo ed io, pregato, suonai parecchi brani di mie composizioni.

" La riunione si sciolse verso le quattro del mattino. La partenza per Budapest era fissata per le ore sette e mezzo. Passai il resto della notte a fare i bauli, poi partii con l'*Orient Express*, il più bel treno d'Europa. Avevo per compagno di viaggio l'editore Boch, che mi accompagnò fino a Vienna, dove giungemmo alle ore otto di sera. Alla stazione c'erano gli altri due editori tedeschi Heinneh e Goldbacher. Ripartii immediatamente per Budapest, dove giunsi all'una e mezzo dopo mezzanotte. Alla stazione era ad attendermi una quantità di gente: giornalisti, maestri di musica, artisti dell'Opera. Il direttore del teatro, Mr Raldy, pronunziò un discorso in italiano, salutandomi a nome di Budapest. Tutti prorupperọ in evviva e in grandi applausi. Ringraziai commosso e mi recai di fretta all'albergo."

A Budapest, il Maestro diresse due recite di *Cavalleria*. Fu un successo enorme. Alla fine dello spettacolo, fu chiamato diciotto volte al proscenio fra immense acclamazioni.

Da Budapest passa a Vienna, per Gratz, a Praga, a Brumm e quindi a Berlino.

All' Hôtel Bristol, dove si recò a cena coi suoi amici, vi era il pranzo in onore di Sullivan, il celebre maestro inglese, del quale

due giorni dopo, al Regio Teatro, andava in iscena la sua nuovissima opera *Ivanohe*.

Appena Sullivan seppe della presenza di Mascagni, mandò ad invitarlo. Il Maestro - per quanto fosse in abito da viaggio — entrò nella sala; Sullivan si alzò e lo abbracciò, obbligandolo a sedersi al suo posto nel mezzo della tavola. Frattanto gli altri commensali, levatisi in piedi, applaudivano calorosamente. Assistevano il conte Hochberg, Pierson, tutti gli artisti dell' Opera, il dottor Much direttore d'orchestra e molti signori e diplomatici inglesi. Sullivan pronunziò parole assai cortesi augurando al giovane e valoroso Maestro un nuovo e più clamoroso trionfo del *Ratcliff* a Berlino.

Il maestro Mascagni, di rimando, fece voti per il successo entusiastico della sua *Ivanohe*. A pranzo finito, cedendo alle istanze del maestro inglese e degli altri commensali, Mascagni dovette eseguire al piano parecchi brani del *Ratcliff*, del *Silvano*, dello *Zanetto*, ascoltati con la più viva compiacenza.

Il libretto dello *Zanetto* è una riduzione che i signori Targioni, Tozzetti e Menasci hanno fatto dal *Passant*, la fine e ideale commedia del Coppée. Sorvolo dunque sul soggetto e sul modo onde è stato ridotto, accennando, senz'altro, alla musica.

L'azione è preceduta da un preludio a sole voci, un coro interno vagamente perduto, di effetto indovinato; proprio una trovata felice e originale. L'unico appunto che si possa fare, riguarda lo sviluppo, alquanto esuberante di ripetizioni.

Nella prima scena, dove " Silvia, " sola, nel silenzio placido della notte stellata impreca all'amore che per lei non ha gioia, e disprezza la sua vita priva di un affetto gentile, la musica ha una espressione insinuante, sempre sincera ed efficace. Gli episodi orchestrali, trattati con cura, contribuiscono all' unità del concetto, lasciando dominare un' idea, che infine risolve in una frase appassionata, drammatica, e in un grido dell'anima.

All'improvviso i sogni, le visioni della bella cortigiana sono interrotti dalla canzone che un menestrello, da lontano, canta, accompagnandosi col liuto; è una dolce e toccante ispirazione, tutta grazia e gentilezza.

*Maria Farneti nella parte di " Suzel " nell'*Amico Fritz.

L'interesse va accentuandosi nella seconda scena, specialmente alla frase espressiva di " Silvia," quando contempla il giovinetto addormentato.

" Il racconto di Zanetto " è un gioiello, di una eleganza melodica tutto brio e spontaneità d'espressione, come le risposte di " Silvia," che musicalmente rendono con la più giusta evidenza il senso delle parole. Il dialogo prosegue vivo, interessante, pieno di naturalezza e di espressione; il contrasto delle idee, dei caratteri viene rispecchiato con impronta determinata, costante, nelle frasi dei due interlocutori, che l'orchestra commenta e completa mirabilmente.

La lotta che si agita nell'animo di " Silvia," trova adeguata corrispondenza espressiva nelle note di Mascagni; poi lo scoppio della passione, in uno slancio lirico che trasporta, si traduce in una frase calda, drammaticissima, profondamente ispirata.

E nell'ultima scena si torna ad udire il dolce canto del menestrello, che lo sconsolato " Zanetto " mestamente ripete, allontanandosi per sempre. " Silvia " dopo averlo seguito fissamente, immobile, si abbandona in dirotto pianto, mentre l'orchestra riprende dolorosamente il tèma dell'introduzione.

Il *Zanetto,* rappresentato la prima volta a Pesaro, il 2 marzo 1899, in occasione delle Feste Rossiniane, ebbe un successo completo. Diversi pezzi vennero replicati, benchè la continuità melodica può dirsi non consenta ripetizioni.

In questo *Zanetto,* Mascagni ha voluto trattare con arditezza rinnovatrice, un genere che, nel canto melodrammatico, non ha precedenti, e vi è riuscito interamente.

Egli ha rinunziato alle illusioni dell'apparato scenico che sono tanta parte nelle moderne produzioni melodrammatiche; ha rinunziato, in gran parte, a quella coloritura che proviene dalla varietà istrumentale, riducendo l'orchestra ai soli archi e legni; ciò nonostante ha dato un'opera forte, riboccante di vita.

L'interesse di questo lavoro risiede principalmente in un grande elemento, vale a dire nella fresca genialità dell'ispirazione melodica, chiara, espressiva, appassionata, quale è stata sempre e deve essere ancora la musica italiana.

I primi interpreti dello *Zanetto* furono la Collamarini, una protagonista ideale e la Pizzagalli, dalla voce poderosa e drammatica. L'opera fu diretta dallo stesso Mascagni.

L'opera rappresentata alla Scala nel mezzo dello stesso anno, non ebbe liete accoglienze. Ciò derivò più che altro dal non essere la Scala un ambiente proporzionato alle forme e alle dimensioni di *Zanetto*. Sarebbe come esporre alla finestra di un terzo piano una miniatura, e volere poi che dalla strada il pubblico abbia da apprezzarla.

Ad ogni modo sta di fatto che l'insuccesso della Scala nulla tolse alla bellezza intrinseca e alla popolarità che doveva rapidamente accompagnare il nuovo spartito, il quale ha corso tutto il mondo con singolare fortuna.

Fra le opere minori del Maestro dobbiamo accennare al *Poema Leopardiano* composto in occasione delle feste solenni che ebbero luogo il 29 giugno 1898 a Recanati, in memoria del grandissimo poeta e che fu eseguito al Teatro Persiani. È una pagina grandiosa di musica ispirata, che riflette la vita intellettuale dell' " afflitto di Recanati, " una pagina di grande valore.

La parte vocale fu interpretata con vera arte dalla signorina Maria Farneti, allieva del Mascagni, la quale più tardi doveva percorrere così splendida carriera sulle scene liriche. Nell'*Amico Fritz*, nell'*Iris*, la insigne cantatrice riportò successi trionfali ed indimenticabili. Qualche anno dopo, il Maestro la sceglieva come protagonista della sua nuovissima *Isabeau*.

LE VICENDE DEL LICEO ROSSINI A PESARO

La nomina di Mascagni a direttore del Liceo Rossini a Pesaro - Come adempì al suo ufficio - Il meraviglioso sviluppo dell'Istituto - Gli intendimenti artistici e didattici del Maestro - Le ostilità e le polemiche - L'allontanamento dal Liceo.

Mentre il Maestro dirigeva le sue opere e i concerti nelle città della Germania, una lettera del comm. Guidi Carnevali — inviatagli a Francoforte, il 12 ottobre 1895, — gli annunziava che la Commissione amministrativa del Liceo musicale di Pesaro era stata unanime nello sceglierlo a direttore. Non mancava, a norma dello Statuto del Liceo, che l'approvazione del Consiglio comunale; ma la cosa poteva ormai considerarsi definitiva, perchè la elezione sarebbe stata unanime.

Il presidente del Liceo, prima di fare la formale proposta al Consiglio, si credeva in dovere di fargli conoscere gli obblighi del direttore del Liceo, e all'uopo gli trascriveva l'articolo 29 dello Statuto che fu poi causa di così grandi guai pel Maestro.

L'articolo era questo: " Il Direttore deve essere nominato dalla maggioranza del Consiglio Comunale. Egli ha tutta la responsabilità del buon andamento della scuola, deve alla fine dell'anno scolastico presentare un rapporto sull'andamento tecnico e sui risultati ottenuti, avrà l'insegnamento della sola composizione e, in caso di assenza, dovrà nominare un sostituto di sua fiducia, a preferenza il professore di organo e di armonia. "

Il comm. Carnevali accennava anche all'assegno annuo che non sarebbe stato inferiore alle dodici mila lire e che l'alloggio per il

direttore e la famiglia era gratuito. Aggiungeva che tale alloggio era nella sede stessa del Liceo, che occupava il secondo piano, ove si gode un'aria eccellente ed una vista incantevole, atta veramente e destare l'ispirazione e la fantasia.

Mascagni, raggiante di gioia, non perde tempo, e risponde dichiarando di essere lusingatissimo dell'onore che la Commissione amministrativa gli aveva fatto con le sue proposte che accettava.

Quando la notizia della nomina del maestro Mascagni a direttore del Liceo di Pesaro si diffuse in Italia, non mancarono le proteste, le calunnie, le insinuazioni da parte degli aspiranti bocciati e degli avversari del Maestro — ma al coro dei detrattori seguí parallelamente quello dei suoi ammiratori sinceri, di quanti erano convinti che l'altissimo ufficio al quale era stato chiamato, avrebbe agevolato la sua naturale funzione di compositore a tutto profitto dell'arte lirica italiana.

E veramente quell'ufficio, durante il periodo di qualche anno, fu per il Maestro la salvezza. Addio vagabondaggio senza scopo, chiacchiere irritanti nei rumorosi caffè livornesi, pettegolezzi gonfiati ed inveleniti sotto la cupola cristallina della Galleria di Milano, e congiure ordite nelle retrobotteghe editoriali.

Pietro Mascagni, accolto fraternamente a Pesaro, si rivela in pochi mesi direttore esimio; supplisce all'insegnamento dell'armonia e dell'alta composizione per l'assenza del professore titolare, e innamoratosi di quella cosa che era rimasta per lui, fino allora, una confusa astrazione non raggiungibile, cioè la disciplina didattica inculcata agli alunni, ne tranguggiò una bella dose per sè e fu uomo disciplinato. Ritrovava così improvvisamente l'equilibrio che altri affermavano avesse smarrito per sempre, e pur dicendo agli indiscreti che la direzione e l'insegnamento del Liceo gli toglievano ogni possibilità di comporre opere, giurando anche che non scriverebbe più nulla, avviava con l'arte intimi e misteriosi colloqui, vegliava la notte fino all'alba, e le poche ore concesse al sonno si popolavano dei bei fantasmi raffiguranti i personaggi della nuova opera.

Direttore del Liceo, il maestro Mascagni parlava raramente di musica sua, molto di quella degli altri e accennava ogni tanto a una svogliatezza, a una ripugnanza dalla quale si sentiva assalito quando gli impegni assunti con gli editori lo costringevano a mettersi a tavolino per comporre. Egli affermava ai suoi amici che

le sue più grandi ambizioni si concentravano nella scuola, nel profitto degli alunni, nell'ammannire alla scena melodrammatica voci educate al bel canto italiano di cui si va perdendo lo stampo e nel preparare i futuri professori alle orchestre italiane. Ma egli si sentiva sopratutto direttore d'orchestra.

" Una sera — è Eugenio Checchi che lo racconta — a Pesaro, per allungare lo spettacolo, la cui attrattiva principale era lo *Zanetto*, Pietro Mascagni diresse la sinfonia del *Guglielmo Tell*. Io ero a pochi passi da lui, e mi rimase impressa nella mente la singolare trasformazione di quella sua faccia espressiva, il muover rapido ma quasi impercettibile delle labbra che accompagnavano, anticipavano quasi il ritmo sinfonico delle battute e il lampeggio strano degli occhi da cui pur traspariva una singolare dolcezza.

Gioacchino Rossini.

" La bacchetta del direttore assumeva nella mano qualche cosa di fatato: si sarebbe detto che le note uscissero non dagli strumenti schierati in file simmetriche sotto di lui, ma da quel braccio, da quel volto, da quella persona. Una commozione intensa si impadronì di tutto il pubblico che volle a grandi voci la replica della sinfonia. "

Ma più che compositore, più che direttore di orchestra, egli fu il direttore del Liceo di Pesaro. E per la sua scuola, Mascagni, in nome di un suo ideale, combattè una nobile battaglia, che doveva interessare non soltanto coloro che alla scuola appartenevano, ma quanti comprendono quale magnifico contributo alla fortuna e alla gloria della patria può arrecare l'arte con le sue

altissime ed invidiate tradizioni. Il Maestro sentiva che la scuola dell'arte non deve essere una burocratica organizzazione che saprà dare magari delle cifre di merito, ma soffoca ogni fremito dello spirito; che la cattedra non deve solo addestrare freddamente con le norme, le pratiche e le regolette, ma attraverso la disciplina con le sue necessità, accendere la gran luce nelle anime.

Gli istituti d'arte battono, generalmente, diverso cammino. Mascagni che aveva studiato al Conservatorio, che di quell'indirizzo scolastico conosceva tutti i difetti — spirito aperto e libero che vedeva più alto e più lontano — cercò di infrangere le vecchie consuetudini, procurando di aprire dinanzi agli occhi dei suoi allievi, netta e lucida la visione, da principio confusa, del proprio avvenire. Che il Maestro intendesse così felicemente e così altamente il dovere dell'insegnamento, si rileva non solo dalle prove che il direttore e il professore hanno dato, ma nell'amore fatto di trepide cure e di profonde tenerezze per i giovani, i quali in quelle parole così diverse da quelle fino allora ascoltate, attingevano nuovo vigore e nuovo entusiasmo.

Per virtù del Mascagni, il Liceo di Pesaro, che il Rossini volle istituire per l'onore della sua città, assurse ad un tratto ad una invidiabile considerazione. Da ogni parte d'Europa, persino dall'Australia, accorsero giovani volonterosi ad addestrarsi nell'arte musicale, e la scuola, per le mirabili manifestazioni di attività, e gli splendidi risultati pratici degli allievi, salì presto a gran fama.

E quei risultati che onoravano il Maestro e i discepoli, non si arrestavano alle quattro mura dell'Istituto: ciascuno di quei giovani, solo perchè usciti dalla scuola di Mascagni, sentiva la certezza di raggiungere il proprio sogno e il proprio avvenire. Perchè il Maestro non solo addestrava le giovinezze prometittrici, ma ad esse spalancava le porte del campo nel quale dovevano cimentarsi, e in quel campo non le abbandonava alla ventura, ma le sorreggeva, le difendeva, le incoraggiava confortando i naturali sgomenti, fecondando, appunto perchè sapeva intenderli, gli entusiasmi e le visioni.

Con quanti di questi allievi, divenuti o artisti celebrati di canto o direttori d'orchestra apprezzatissimi, ebbi occasione di parlare! Il loro affetto pel Maestro raggiunse talora l'idolatria: anche a distanza di parecchi anni restò intatto il ricordo della vita vissuta al Liceo, e la parola, il gesto, il consiglio autorevole ed amorevole del Maestro esercitavano sempre nel loro cuore un fascino profondo.

Pietro Mascagni

nei grandi Concerti Orchestrali del Liceo Rossini

Non intendo che accennare fugacemente ai dolorosi episodi svoltisi a Pesaro a cagione del modo con cui il maestro intendeva esercitare le sue funzioni, a tutte le piccole e grandi viltà che tormentarono l'intelletto, la volontà e la fede del Mascagni.

Certo è che, dopo sette anni di insegnamento, — attraverso ardenti polemiche che ebbero un'eco in tutta Italia — il Maestro venne rimosso da quell'Istituto, al quale egli aveva dedicato tutto il suo cuore e tutto il suo fervidissimo ingegno.

Una delle accuse maggiori rivoltegli: le troppe assenze, non giustificate, dal Liceo. Il Mascagni, artista, può ben difendersi su questo campo e con le inchieste dei professori Bolzoni, Tebaldini, Sgambati, e coll'impulso nuovo dato all'Istituto, e con la vita fiorente del Liceo, e per la rinomanza che, per opera sua, aveva acquistata.

L'amministrazione del Liceo di Pesaro, quando prescelse il Mascagni a direttore non poteva pretendere nè presupporre che chi aveva con sì rapido volo raggiunto le cime della gloria, si sarebbe ritirato come un impiegato in pensione in una piccola città, limitando ogni sua attività all'insegnamento e alla direzione di un Istituto.

Se la legge del contratto di locazione d'opera dovesse trovare così severe applicazioni, le nostre Università, i nostri Istituti superiori sarebbero privati appunto di quegli insegnanti che ne sono il vanto e il decoro.

La questione del Mascagni col Liceo di Pesaro è straordinariamente complessa; ma mi limiterò soltanto a sfiorarla.

Il dissidio fra il maestro Mascagni e l'Amministrazione di Pesaro, trae le sue origini dalla fine del 1899. In quell'epoca, sorsero in seno al Consiglio disparità di opinioni in merito all'andamento tecnico ed amministrativo del Liceo e fu appunto il 29 novembre, che la minoranza democratica ebbe a svolgere in Consiglio comunale un ordine del giorno, col quale si invitava la Giunta ad esercitare un'attiva vigilanza sull'Amministrazione del Liceo, richiamandola a quei criteri di previdenza che assicurassero, per l'avvenire, la conservazione del patrimonio e il migliore funzionamento dell'Istituto.

In questa ultima parte dell'ordine del giorno, il Maestro credette d'intravedere un attacco alla sua opera di direttore, alla cui tutela, ritenne opportuno di licenziare alle stampe una lettera tanto esauriente nel contenuto, quanto vivace nella forma.

L'attrito, sorto in tale modo, tra il Maestro e una parte della cittadinanza pesarese, si mantenne poi sotto una forma più o meno polemica nelle lettere che il Mascagni ebbe a scrivere successivamente.

Venuto il Ministero nella decisione di mandare al Liceo Rossini un Commissario straordinario, questi, nella persona del professor D'Ambrosio, presentò un nuovo Statuto, che il Consiglio comunale si rifiutò di accettare, come quello che ledeva le prerogative del Comune, allargando l'ingerenza governativa, e propose un altro Statuto, che non trovò favore presso il Ministro, il quale finì per sottoporre alla firma reale un terzo Statuto, diverso dagli altri due, col quale il Liceo di Pesaro veniva sottratto ad ogni sorveglianza da parte del Comune di Pesaro.

Allora, prima che si pubblicasse, corsero a Roma persone influenti, e siccome la Corte dei Conti erasi rifiutata di registrare il decreto per ragioni di formalità, fu possibile a costoro di persuadere il Ministro a rettificare quello Statuto e a compilarne un quarto, che rappresenta come una transazione tra Ministero e Municipio.

Intanto, in seguito alla emanazione del nuovo Statuto, dimessasi la precedente Amministrazione, il Consiglio comunale, provvedeva alla nomina di un nuovo Consiglio d'Amministrazione, e pareva, che il giorno della riappacificazione degli animi, non dovesse essere lontano.

Ma quei signori di Pesaro cercarono ben presto tutti i pretesti, per rinnovare i dissidi: le assenze dall'Istituto del Maestro, senza regolare congedo del Consiglio d'Amministrazione, determinarono i primi attriti. Il Maestro obbiettava, che l'articolo 29 dello Statuto, col quale era stato nominato a vita, diceva semplicemente, che, in caso di assense temporanee, il Direttore sarebbe stato surrogato da un professore da lui specialmente delegato.

Venne in seguito l'abusiva nomina, in assenza del Maestro, di un ispettore, pel quale il Mascagni aveva dato sempre parere sfavorevole, e da ultimo la questione più grave dei saggi finali.

L'antico regolamento stabiliva, che alla fine, di ogni anno scolastico, terminati gli esami, dovessero essere dati non meno di tre saggi pubblici, con partecipazione dei professori e degli alunni.

Il Consiglio, nel 1902, per sopperire alle spese incontrate per la partecipazione del Liceo alla inaugurazione del monumento a Rossini in Santa Croce, accordò per i saggi finali soltanto lire 2000.

Per la loro esecuzione Mascagni presentava un progetto, che, tradotto in cifre, dava un importo di lire 4400, ma il Consiglio non ritenne di doverlo accettare, per non impegnare l'Amministrazione in una spesa superiore alle lire 2000 stanziate.

Protestò il Mascagni, per la insufficienza del fondo, e in nome degli alunni che avevano diritto di eseguire nei saggi le loro composizioni; ma siccome il Consiglio non mutò avviso, egli dichiarò che sarebbe stato pronto ad anticipare la differenza tra la somma stanziata in bilancio e la spesa veramente necessaria, ma la proposta non fu accettata.

E qui incomincia l'agitazione degli alunni, i quali, per mezzo di una loro Commissione, ebbero a presentare al Presidente una domanda, che però per il tono troppo poco rispettoso in cui era redatta, fu senz'altro respinta. La Commissione allora si presentò al Presidente, cui fu senz'altro letto un ordine del giorno votato in precedenza, e nel quale si dichiarava *incompatibile col proprio mandato l'attuale Amministrazione*, se l'esito delle pratiche per i saggi fosse rimasto infruttuoso; minacciando inoltre l'astensione in massa dagli esami, finchè l'Amministrazione non si fosse dimessa, e protestando per i danni morali e materiali, che da questo fatto sarebbero derivati agli studenti e alle loro famiglie.

Radunatosi d'urgenza il Consiglio, coll'intervento del Mascagni, ravvisando a torto nel contegno di questo un accordo tra lui e gli alunni, deliberarono la sospensione degli esami e la chiusura del Liceo.

Della cosa s'interessò il Prefetto, il quale ebbe ad esternare il desiderio, che, nella missione pacificatrice, concorresse pure il Mascagni: questi accettò l'incarico, ma non vi riuscì, essendosi gli studenti rifiutati di firmare una lettera formulata dal Mascagni, che terminava con queste parole: " Gli studenti promettono di fare obliare la loro protesta verso l'Amministrazione, espressa forse con troppo giovanile vivacità. "

Allora il Mascagni propose al Consiglio la riapertura del Liceo e di eseguire i tre saggi obbligatorî: " il Consiglio — soggiungeva — mi consegni le lire 2000, che ha già messe a mia disposizione, ed io provvederò a tutto, sotto la mia piena responsabilità. "

La proposta conciliativa non fu accettata dal Consiglio d'Amministrazione, cosicchè l'agitazione degli studenti si venne aggravando.

Questi avevano diramato alle loro famiglie una circolare per invitarle a protestare contro il Consiglio per il provvedimento preso, con la riserva di prevalersi dei mezzi di legge per la rigorosa emenda dei danni provenuti agli allievi e alle loro famiglie.

Il Consiglio ritenne che quella circolare rispecchiasse le idee manifestate e sostenute dal Direttore, e deliberò quindi di non prenderne in esame la proposta, fintantochè " *il Direttore e gli allievi avessero persistito in un contegno di aperta opposizione alle autorità del Consiglio.* "

Mascagni respinse la lettera che gli comunicava questa decisione, e rispose che il Consiglio non poteva fare ricadere su di lui la responsabilità che invece al Consiglio stesso incombeva.

Il banchetto tenuto dagli studenti, la sera del 26 giugno, in un salone dello Stabilimento balneare, con la pubblicazione di un *menu* che voleva essere un'allegra caricatura delle autorità del Consiglio, precipitò le cose: il Consiglio decretò la definitiva chiusura del Liceo per l'anno scolastico 1901-1902 e il rinvio degli esami al novembre prossimo.

Successivamente, il 13 agosto 1902, il Consiglio di Amministrazione, dopo aver ricordato i fatti suesposti, ed altri averne aggiunti, deliberava, quanto agli alunni che avevano preso parte alla agitazione, la pena della ammonizione, e l'esclusione dagli esami di novembre per quelli che ne erano stati i capi; quanto al Mascagni, la sua rimozione dall'ufficio di direttore del Liceo, e di maestro di composizione; e siccome poteva esservi dubbio se il Consiglio comunale, come voleva il vecchio Statuto, ovvero il Ministro, come era stabilito da quello vigente, fossero competenti a confermare la delibera, così sì all'uno che all'altro veniva mandata la decisione per ulteriori provvedimenti.

Nella seduta del 19 agosto 1902, il Consiglio comunale di Pesaro, preso atto della Relazione e delle decisioni del Consiglio amministrativo del Liceo Rossini, confermava la rimozione del Mascagni, ma poi questa deliberazione veniva annullata, attendendosi che il ministro Nasi pronunciasse, in proposito, la sua parola.

Contro quella deliberazione — che soltanto odio di parte poteva determinare, invano il maestro Mascagni, combattendo da leone,

si oppose. Prevalsero le viltà coscienti, gli opportunismi interessati, e anche questa volta la grande falange dei pigmei, riportò la vittoria sul gigante.

Certo, coll'allontanamento del Mascagni, il Liceo vide simultaneamente declinare la propria fortuna. Mascagni, con la forza del suo talento, coll'attrattiva del suo nome, e fino anche coll' irrequietezza del suo temperamento, e con le lotte aspre suscitate, aveva creato intorno alla sua scuola una grande notorietà, una gran luce, che i successori, malgrado ogni sforzo, non riuscirono a mantenere.

Quando Mascagni dovette allontanarsi dal Liceo, provò un grande dolore; il più grande della sua vita. Anche da lontano, con una tenacia formidabile, lottò disperatamente contro i suoi nemici irreconciliabili, ma ogni suo tentativo fu travolto, inevitabilmente, dalla forza delle cose. Egli si sentiva colpito dalla ingiusta deliberazione, in ciò che costituiva il suo maggior orgoglio: l'insegnamento, l'elevazione di quel Liceo, al quale aveva consacrato con fede sincera, con amore profondo sette anni della sua esistenza.

In quel palazzo sacro alle memorie del grande pesarese, fra le cure della scuola, e le polemiche degli avversari, altri lavori erano sgorgati dal suo cervello e fra essi l'*Iris*, l'opera originalissima, che segna nell'attività produttiva del Maestro un completo rinnovamento.

"IRIS"

Luigi Illica e i libretti per melodrammi - Alla ricerca di un soggetto giapponese - Una gita a Castellarquato - Una visita a Verdi e un incidente di vettura - " Iris " e gli intendimenti artistici del Maestro - Il libretto.

Non v'è ormai chi ignori come lo scrivere un libretto d'opera sia oggidì oltremodo difficile. Più della forma strettamente poetica è assodato ormai che occorrono al compositore delle situazioni possibilmente nuove, che il suo temperamento senta e sia in grado di colorire con efficacia.

Il librettista moderno, non è più, come una volta, un raffazzonatore di azioni sceniche, unicamente guidato dal concetto del virtuosismo musicale; è artista vero, al quale occorrono fantasia, gusto, larga cognizione di storia e di arte, intuito speciale dell'effetto scenico, giusto concetto delle tendenze del pubblico, e quel senso esatto della misura che non si acquista se non con la pratica della scena. Escludere completamente la funzione scenica è nella impossibilità delle cose; non tener conto delle correnti intellettuali che agiscono sul pubblico, non è prudenza quando si tratta di lavoro che è destinato al pubblico; spregiare la versificazione, o minuziosamente perdervisi dietro di soverchio, sono errori egualmente dannosi.

Temperamento equilibrato, navigatore esperto nel mare delle scene, Luigi Illica è tra i pochissimi che, con tenacia di studio e con fortuna meritata, corrono il palio del melodramma.

Erano già ben note ed applaudite produzioni il *Cristoforo Colombo*, la *Manon Lescaut*, la *Vally*, la *Bohême*, la *Martire*, l'*An-*

drea Chenier, la *Germania*, quando il maestro Mascagni si rivolse a lui per un libretto da musicarsi per incarico ricevuto dalla Casa Ricordi.

Luigi Illica, in queste pagine dedicate ad un Maestro che onora veramente l'arte italiana, ha diritto di occupare un bel posto. Egli non è per i giovani maestri soltanto il compilatore del libretto, ma anche il consigliere, l'ispiratore. Ha, come pochi, la visione delle grandi linee sceniche, e non sfuggono al suo sguardo acuto e penetrante i più minuti particolari. Non è un semplice riduttore di drammi o commedie, fatte da altri, a libretti di opera; ma egli immagina e crea i suoi drammi lirici, le sue commedie.

Quanti maestri e quanti lavori non devono ad Illica il loro successo! Che importa se qualche volta il verso è duro, se si incontra qualche neologismo, quando la situazione drammatica si impone, quando l'azione comica vi prende e vi esalta.

Nel suo patrimonio artistico c'è una varietà infinita di generi, che va del grandioso dramma che si svolge sull'Oceano, al secondo atto del *Colombo*, ai pettegolezzi delle donne al pozzo, nei *Dispetti amorosi*. Del resto, egli non ha aspettato a rivelare il suo talento coi libretti d'opera. Non ricordiamo i suoi lavori critici, ma ricordiamo i suoi trionfi di autore drammatico.

I *Narbonerie La Tour*, *Gli ultimi Templari*, per citare i maggiori, ebbero un tale successo clamoroso, come non si ricorda l'eguale. Ed ogni prima rappresentazione di un suo nuovo lavoro era una battaglia; ogni caduta lasciava dietro a sè uno strascico di discus-

sioni che non cambiavano le sorti del lavoro, ma ingrandivano la individualità dell'autore.

Se si riunissero tutti i lavori di Illica, si farebbe una biblioteca, essendo egli un lavoratore instancabile ed un produttore meraviglioso. Pochi uomini si lasciano andare, come lui, a periodi di inerzia; ma se si mette a lavorare non si stanca più, e dall'alba a notte lavora febbrilmente per giornate, per settimane, per mesi.

Luigi Illica accettò assai volentieri l'offerta del maestro Mascagni; i due si videro e si intesero e furono d'accordo su di un libretto che, come trovata, si staccasse completamente dalla produzione abituale. Il Maestro sognava ambienti e soggetti giapponesi, la dolce poesia e l'incantesimo di quei singolari paesi, così sfolgoranti di luce, così palpitanti di vita. L'ambiente doveva esser nuovo, non perchè nell'atmosfera del Giappone altri non si fosse già tuffato, ma perchè del Giappone, fino allora, ci era stato essenzialmente presentato sulle scene più che altro il lato grottesco. Il *Mikado* e la *Geicha*, due grandissimi successi del teatro inglese, il primo dei quali è stato il più potente fattore della reputazione di sir Arturo Sullivan, appartenevano al genere satirico e semiserio; il libretto che Mascagni richiedeva, doveva racchiudere un dramma nel quale fossero restituite ai personaggi della " *bella e antica fantasia nipponica* " le loro giuste proporzioni, il loro valore reale.

— Farò più presto di quello che tu non creda — disse Illica — ho già qualche cosa in mente e non mi sarà difficile di interpretare il tuo pensiero.

— E più presto farai, tanto meglio per me — aggiunse Mascagni. — Queste lotte di Pesaro, che si vanno facendo per opera de' miei avversari sempre più acute, questo desiderio profondo di portare il mio Istituto a più nobile altezza, questa febbre di lavoro dalla quale oggi mi sento più che mai animato, sono condizioni eccellenti per produrre. Sono fatto così!

Il colloquio fra Mascagni ed Illica ebbe luogo a Milano sul finire del 1896. Ai primi di aprile del 1897, Luigi Illica annunziava di aver terminato il libretto secondo il desiderio espresso del Maestro, ed aggiungeva di averne ideato un altro di genere assolutamente opposto, col quale il talento del Maestro avrebbe potuto meravigliosamente sbizzarrirsi. Il primo aveva per titolo *Iris*, dell'altro non poteva dire che questo: trattarsi di una commedia a soggetto.

Illica concludeva la sua lettera pregando il Maestro di recarsi da lui per la lettura del libretto e per le modificazioni eventuali da introdurre.

Il 15 aprile 1897, il Mascagni, accogliendo il desiderio del suo librettista, partì da Pesaro diretto a Castellarquato, la serena e deliziosa residenza di Luigi Illica.

Castellarquato, in provincia di Piacenza, prima di Cristo, si sarebbe chiamato Castro Torquato da un cavaliere romano che vi avrebbe edificata una villa. Certo fu presidio romano; alcuni avanzi di vecchie mura documentano ancora la costruzione romana. Terra di una certa considerazione prima del 1000, dal 1100 al 1200 ebbe Consoli e fu una piccola repubblichetta; poi vennero gli Scoti e fu contea. Nel 1404, Carlo VI de Valois lo cedette in feudo a Borromeo de' Borromei; poi, nelle guerre medioevali e per contratti nuziali, passò sotto tutte le signorie dell'Alta Italia; fu feudo dei Visconti; fu di Nicolò Piccinino e di Francesco suo figlio, di Bartolomeo Colleoni, di Tibertino Brandolino, poi degli Sforza, e finalmente dei Farnesi, dei conti di Santa Fiora e di tutti quei benemeriti ladroni che il medioevo definiva " celebri capitani di ventura." Nel 1500, il principe di Rohan ne cedette l' investitura al maresciallo Gian Giacomo Trivulzio in cambio della terra di Loyz.

I Brantôme non sono un privilegio francese; appartengono a tutto il mondo ed è noto che le loro cronache galanti non portano rispetto ad alcun nome storico, anzi se ne servono siccome di testimonianza irrefragabile e di prova indiscutibile di verità.

Le cronache scandalose narrerebbero che Paolo III Farnese, di un torrione senza finestre, che esiste ancora e in ottime condizioni, avrebbe fatto luogo di raccoglimento, più per l'uomo che pel papa. Ma non sempre è vero quello che le cronache narrano, per quanto possa parere verosimile. Certo è che Paolo III Farnese, nel 1543, fu a Castellarquato e che vi fu con sua figlia Costanza; che chiamò Castellarquato " un lembo di paradiso caduto in terra " e che ne partì così lieto, che volle di sua lietanza, di *motu proprio*, come si direbbe oggi, lasciarne prova duratura concedendo agli arcipreti della Collegiata di Castellarquato il privilegio di potere indossare la mantelletta papalesca o cappa scarlatta con fodera d'er-

mellino. Da quel memorabile giorno, quegli arcipreti vestirono da papi e... le tignòle si annidarono in canonica.

Malgrado i Borboni, gli Spagnuoli, i Tedeschi, i Francesi di Macdonald, Maria Luigia, i Borboni di Lucca, i Sanfedisti e gli agenti delle tasse della indipendenza italiana, Castellarquato conservò la dolcezza del suo clima e la limpidezza dei suoi vini.

Ecco come narra il Maestro, il suo viaggio, non privo di episodi:

Giunsi alle quattro di mattina a Fiorenzuola d'Arda, ma con grande mio stupore non trovai nessuno alla stazione, nemmeno una carrozza. L'unico impiegato della ferrovia mi guardava con aria diffidente. Domandai ove si trovava un caffè: mi fu risposto, che alla stazione non c'era mai stato. Chiamai l'unico facchino e mi feci portare le valigie in paese. Era una nottata splendida. A Fiorenzuola trovai un caffè meschinissimo... ma aperto. Entrai dentro, aspettando che facesse giorno. Verso le sei, dopo una bella passeggiata in campagna, feci attaccare un cavallo ad una carrozzella e mi avviai a Castellarquato.

Il viaggio non durò che un'ora. Ma la carrozza si fermò alle falde di Castellarquato, giacchè i cavalli non possono salire per certe strade inverosimilmente ripide.

Feci dunque la strada a piedi, e arrivato in paese, non ci volle molto per conoscere la casa di Illica.

Egli era già in piedi e fu assai meravigliato di vedermi.

— Dal tuo telegramma — mi disse — io avevo capito che tu andavi a Milano.

E infatti non aveva torto. Io avevo telegrafato assai male dicendogli: "Stanotte alle 3,57 sarò a Fiorenzuola d'Arda. Stante ora impossibile, non incomodarti."

Illica aveva supposto che io passassi da Fiorenzuola d'Arda senza fermarmi, e che con quel telegramma, avessi soltanto voluto inviargli un saluto.

Ho avuto un'accoglienza affettuosissima.

Il luogo è incantevole, fatto apposta per pensare e per scrivere.

Abbiamo passata tutta la mattinata nella lettura dell'*Iris*, e della commedia a soggetto. I due libretti, mi hanno fatto un'eccellente impressione.

Iris è la fragile mousmè, che "fantasticamente sente il linguaggio caldo della luce e lo traduce in bontà, carezze e promesse;" che, condotta quasi a tradimento nel Yoshivara, "nel cuore affannoso della città gaudente, ove più accelerato batte il palpito delle esistenze nelle diverse febbri che agitano le genti," allorchè apre l'occhio sulle brutture che le circondano, si trasforma, diventa "energia e volontà" e si getta in

un oscuro e fondo precipizio, ove se il corpo trova la distruzione, lo spirito dalle cupe visioni dell'egoismo umano, ritorna all'armonia e allo splendore della luce, " idioma degli eterni; " Iris è il simbolo dell'arte immortale, trionfante di tutte le sozzure del basso mondo, ma quale leggiadria di contorni, quanta delicatezza, quanta soavità circondano questo simbolo!

Io sono entusiasta di questo libretto.

Della commedia a soggetto, Illica non mi ha detto che poche cose, ma quanto basta per farmene innamorare.

Dopo pranzo, abbiamo avuto un'idea: andare a Busseto a salutare Verdi. Illica ha fatto attaccare due buoni cavalli ad una vettura aperta e ci siamo messi in cammino. Strada facendo abbiamo pensato, che assai probabilmente il grande maestro non era a Sant'Agata. Ad ogni modo, la prospettiva della passeggiata era bella davvero. Da Castellarquato a Busseto sono ventitrè chilometri. Giunti a Busseto, siamo discesi in un caffè. Un maestro di musica, certo Mastrucci di Parma, mi riconobbe e si presentò a noi. Da lui sapemmo che Verdi era a Genova!

Eravamo preparati alla notizia. Eppure essa non mi recò per questo meno dispiacere. Avrei tanto volentieri veduto e salutato il glorioso maestro! Nelle mie condizioni di spirito, mi avrebbe fatto così bene la sua presenza e la sua parola!

Busseto è un paese simpatico: ho ammirato il gran palazzo dei Pallavicini, ho veduto il Castello ed il Teatro Verdi, che è assai grazioso. Dopo un paio di ore, riattaccati i cavalli, ripartimmo.

E qui viene il bello... o meglio il brutto.

Eravamo fuori di Busseto appena duecento metri, ed i cavalli si erano messi al buon trotto, quando una delle ruote anteriori della carrozza, esce dalla sala e la vettura cade tutta da un lato, mentre i cavalli s'imbizzarriscono. Il momento è terribile, perchè la carrozza sta per ribaltare. Con un'abile mossa, io ed Illica, cerchiamo di ristabilire l'equilibrio. I cavalli si fermano ed ogni pericolo è scongiurato.

Scendiamo: la carrozza è in uno stato deplorevole, anche l'altra ruota davanti si è spezzata. Passato il pericolo, ridiamo dell'avventura e restiamo in mezzo alla strada, aspettando che ci portino un'altra vettura. E meno male, che siamo a quattro passi da Busseto.

Finalmente la vettura arriva, e possiamo ripartire per arrivare a Castellarquato con una bellissima luna, alle nove di sera.

Ceniamo, e alle dieci e mezzo a letto. Ed ho dormito veramente di gusto, dopo una notte passata in treno. e dopo cinquantaquattro chilometri passati in carrozza.

L'immaginazione del Mascagni fu meravigliosamente eccitata dalla poesia nipponica che l'Illica ha profuso nel suo libretto. Certo è che il Maestro, malgrado le gravi cure del Liceo, malgrado le lotte che era costretto a sostenere contro gli amministratori dell'Istituto, dal giorno che gli fu consegnato il libretto, attese con febbrile attività a rivestire di note la nuovissima *Iris*.

Troppo a lungo ci porterebbe il tentativo di raccogliere dai vari frammenti delle molte lettere scritte in quel periodo alla moglie, durante la sua assenza da Pesaro, e agli amici, le impressioni del Maestro, mano mano che il lavoro progrediva.

Una specie di esaltazione artistica, le cui ragioni psicologiche non è possibile esaminare, favorisce in singolar modo la concezione di questa *Iris*, il cui valore e la meravigliosa originalità, non potranno, in nessun caso, essere diminuiti da altre opere successive del Maestro.

L'*Iris*, il cui primitivo giudizio doveva essere affidato al pubblico di Roma, fu scritto in tempo relativamente breve: poco più di un anno, come tutti i lavori di Mascagni, nei quali la fase inventiva e la vena ispiratrice più si manifestano.

Quando si diffusero le prime voci che lo sfondo scenico del quadro è un ridente villaggio del Giappone, e giapponesi sono gli attori immaginati dall'Illica, la gente allibì, e si alzarono da ogni parte grida di meraviglia sdegnose.

Dopo gli insuccessi pescati nelle monotone fredde campagne dell'Alsazia, che idea bislacca di andare a cercare un altro insuccesso nel paese delle nespole e degli occhi fatti a mandorla! Ah quel Mascagni è davvero incorreggibile! Ma questa volta il Mascagni, non che irritarsi ed afferrare, come al solito, la penna per rispondere ai suoi avversari, si strinse sorridendo nelle spalle, e continuò a lavorare febbrilmente alla conquista di un suo particolare ideale artistico.

I giovani maestri sbocciati nel campo della musica con fioritura repentina dopo il 1890, imitarono i procedimenti tecnici che stanno come in germe nelle prime opere del Mascagni, ma esagerandoli, resero a sè e al Maestro un cattivo servizio. Le loro opere sono concepite in modo da far ricercare e desiderare negli esecu-

tori piuttosto le qualità declamatorie dell'artista drammatico, che le eccelse virtù del cantante. Si fa della musica recitata: si vuol suscitare la commozione con frasi sillabate, che non illumina nessun raggio melodico: la impressione nel pubblico ha da essere prodotta da una spezzatura di parole che esprimano un sentimento tragico, o pietoso, o affettuoso, sentimento non colorito e non ravvivato dall'impeto della ispirazione musicale.

Pietro Mascagni vuole invece assoggettare il libretto alla musica; pensa che le situazioni drammatiche, buone in sè, non possono stare da sè, ma che debbono avere una decorosa veste musicale che si addica appunto a quelle date situazioni. I due linguaggi delle parole e delle note si compenetrino e si fondano, ma la musica abbia sul libretto una signoria come da padrone a vassallo e da lei zampilli la commozione estetica.

" Questo, continuava a dire il Mascagni, ho tentato di fare con l'*Iris*. Se la prova non è riuscita, mi darò per vinto, ma scrivendo la nuova opera, ho avuto sempre fisso nella mente il proposito di voler essere giudicato non nel dramma, ma nella musica.

" La musica non deve essere un arido commento del dramma: sia lei il dramma che racconti, e lo svolga lei con inesauribili forze proprie. Con l'*Iris* ho voluto appunto rinvigorire l'opera melodrammatica, pur mantenendo l'equilibrio fra le voci e l'orchestra."

Vedrà il lettore, come alcuni dei criteri artistici del Maestro abbiano più tardi subíto una profonda trasformazione. *Amica* ed *Isabeau* infatti, le due ultime produzioni mascagnane presentano, nel modo di concepire il melodramma, una fisonomia affatto diversa dall'*Iris*.

Ad un critico reputatissimo, ad Eugenio Checchi, quando questi dell'*Iris* non conosceva nè una parola, nè una nota, Mascagni, con quella sua eloquenza chiara e suggestiva, esponeva alcuni degli intendimenti ai quali in ispecie si era ispirato in questo suo nuovo lavoro:

" Ho sufficiente conoscenza del pubblico e credo di possedere un discreto dono di quello che voialtri critici chiamate *teatralità*, perchè mi debba costar fatica procacciarmi con una sola volata, con una cadenza, con un *effettaccio* d'orchestra un bellissimo applauso, due o tre chiamate al proscenio, e un' insistente domanda di *bis*. Da queste malizie volgari ho voluto astenermi nell'*Iris*.

" Voglio che l'*Iris* sia giudicata come opera d' arte serenamente concepita, scritta con criteri miei, con idee che sono ger-

mogliate dalla mia fantasia. Piuttosto che caricare una tinta, là dove sarebbe stato facile al tenore, al soprano, al baritono fare sfoggio di virtuosità, ho smorzato, ho attenuato: ci sono dei momenti in cui la interruzione prodotta da un applauso, potrebbe offendere la continuità estetica dell'opera: e così mi sono appunto sforzato a rendere impossibile l'applauso che guasterebbe."

Il concetto che il Maestro ha cercato di attuare e di svolgere nelle opere succedute a *Cavalleria rusticana*, e più specialmente nell'*Iris*, è questo.

Egli pensa che l'artista, per meritare d'essere creduto e di sentirsi tale, ha da proseguire lo svolgimento di un determinato programma: ogni opera da lui creata ha da essere come un segno miliare messo sulla strada percorsa. La mèta è lontana sempre: par quasi che di giorno in giorno e d'anno in anno si discosti anche di più, ed ecco i fieri sgomenti, i disperati sconforti, fra cui si spezza la fibra dei deboli. Ma la schiera dei coraggiosi ripiglia dopo un po' di sosta il cammino e, ammaestrata dall'esperienza, continua con magnanima pertinacia l'affannosa ricerca dell'ideale a cui mira.

" Mi diranno, — prevedo una delle tante critiche, — che lo sviluppo armonico dell'*Iris* è spinto al di là delle discrezioni, forse a scapito del contrappunto. Non so, ma io ho sempre pensato che il contrappunto sia una forma d'arte che poco si addice al melodramma: e perchè egli è di natura scolastico, contiene in sè qualche cosa di gelido, qualche cosa che male si presta alle calde manifestazioni artistiche destinate alla scena. Con l'armonia, invece, si ottiene tutto.

" Nella mia *Iris*, — concludeva il Maestro, — c'è molta musica. Non mi sono contentato di due o tre idee, rigirate in tutti i sensi, ripetute, riprodotte e rimpastate, perchè non si vegga che sono sempre quelle, nei ghirigori e negli scartocci di complicate combinazioni armoniche: ho sempre cercato la melodia, e spero mi accusino di averne trovata anche troppa. Trovata per modo di dire, intendiamoci: se io non la sentivo sorgermi ad un tratto nel cervello, nella fantasia, nell'anima, smettevo di scrivere e aspettavo che arrivasse.

" La " serenata " che canta il tenore al primo atto e che dà l'idea di un'elaborazione sapiente, mi è venuta d'un tratto all'improvviso e l'ho trascritta tal quale di primo impeto, senza cambiarvi poi neanche una nota. Ho voluto nella mia musica essere sopratutto sincero."

Quando si alza la tela è notte, e tutto è avvolto in una tinta diafana ed indecisa, rotta appena dall'incertezza del primo raggio. Ma gradatamente i primi albori si diffondono.

La casetta di " Iris " è ancora chiusa dentro le sue stuoie colorate e i suoi battenti di quercia.

Il villaggio, dietro la macchia di alto bambou, eleva ancora indecisi nella penombra i suoi tetti bizzarri: ma a poco a poco i raggi, incerti prima, si fanno rosei, caldi, vivi. È il giorno, l'aurora trionfa, le cose si disegnano rapide, l'allegra casetta d' " Iris," il suo giardino con la piccola siepe di biancospino in fiore, è tutta radiante di luce; più in là spiccano nettamente i bambou nel risalto del villaggio, e laggiù, nell'estremo fondo il Fousyama, con le sue cime biancheggianti di neve eterna, manda il riflesso del primo raggio di sole e canta:

Son io, son io la vita! Son la beltà infinita
la luce ed il calor.
Amate, o cose - dico. - Sono il Dio novo e antico
Amate! son l'amor.
Per me, gli augelli han canti, i fior profumi e incanti,
l'alba il color di rose - e palpiti le cose.

" Iris " accorre sul limitare della casetta e racconta un sogno pauroso che ha turbato il suo sonno, ma mentre essa canta, dietro il gruppo dei bambou, due individui stanno ascoltando le sue parole, e con occhi avidi contemplano la sua bellezza.

Quei due sono " Osaka, " un giovane mondano e libertino, e " Kioto, " un uomo compiacente. " Osaka " vuol possedere la fanciulla bellissima e " Kioto " s'incarica di procurargliela.

Intanto, come uno stormo di passeri chiacchieroni, chiassosi, parecchie mousmè con ceste di giunchi a braccio o sulla testa, vengono dal villaggio a lavare nel ruscello e cantano.

L'acuto gorgheggio delle voci giovanili si eleva alto, mentre la piccola " Iris, " accanto al padre cieco, inaffiando i fiori del giardino canta:

In pure stelle - gaie scintille
scende la vita.

L'acqua si effonde per vie profonde.
Bevi la vita
alga cerulea!
Tu, margherita,
leva il candore - delle tue chiome!
L'acqua penetra - fra pietra e pietra
e all'appassita radice ascosa
dona la forza, dona la vita!
Ristora! Irrora!
Thea odorosa,
fiore divino
gardenia - rosa.
vita bevete.
Bevete, fiori - mente, verbene,
e olezzi e balsami,
pel mio giardino,
fiori espandete!

Suoni di " sàmisen " (una specie di liuto), di " gongs " (tamburi a doppia foggia), di cimbali, di " koliu " a fiato (pifferetti) annunziano frattanto l'arrivo di una compagnia di commedianti, burattinai, col corteo di " guèches " (attrici e danzatrici), suonatori e saltimbanchi.

Le spensierate " mousmè, " lasciate le ceste del bucato guardano, commentando, l'avvicinarsi dei commedianti.

" Osaka " e " Kioto, " camuffati da istrioni girovaghi, sbucano dalla via entro il cerchio fatto loro dalle curiose " musmè. " " Iris, " ritta sulla siepe e sempre accanto a suo padre, guarda il teatro dei pupi che è stato rapidamente innalzato.

La rappresentazione dei fantocci è semplice. Si tratta di una giovinetta, " Dhia, " che un padre collerico vuol vendere al mercato di Simonosaky. Ma sopraggiunge " Jor, " il figlio del Sole, che libera " Dhia " dalla schiavitù del genitore e la porta al Nirvana.

E " Jor " canta una serenata che è una delle gemme mirabili dello spartito:

Apri la tua finestra! Jor son io
che vengo al tuo chiamar, povera Dhia!
Apri la tua finestra al raggio mio!
Apri il tuo cor a una calda malìa!
Jor ha ascoltato, o Dhia, la tua preghiera!
Apri l'anima tua, fanciulla, al Sole!
Apri l'anima tua a mie parole,
apri il tuo cuore a me, fanciulla, e spera!

Tu vuoi morir? Morire io ti farò,
ma ti farò morir dal Sol baciata,
poscia al paese eterno ti trarrò
ove, o fanciulla, tu sarai amata!

" Iris, " attratta dalla dolcezza del canto, ha abbandonato, a poco a poco, la siepe del giardino, si è avvicinata al teatro.

A completare la rappresentazione, entrano sul palcoscenico tre danzatrici. Una ha la maschera della *Bellezza*, un'altra la maschera della *Morte*, la terza quella di un *Vampiro*, e le nuvole di veli che le avvolgono sono di colori tetri e funerei.

" Kioto " gira intorno a raccogliere le offerte e così riesce scaltramente a distrarre l'attenzione dell'uditorio: la povera " Iris, " rimane a un tratto isolata dal gruppo delle mousmè, e un pronto giro di danze e un vertiginoso ondeggiamento di veli della *Bellezza*, della *Morte* e del *Vampiro* la nascondono.

Alcuni fra i saltimbanchi s'impossessano rapidamente della fanciulla e la rapiscono. La danza finisce, e, in un batter d'occhio, il teatro è smontato, i pupazzi rinchiusi, i paraventi piegati e la comitiva si allontana. E mentre le mousmè ripassano il ponte per ritornare al villaggio, " Kioto " depone un foglio scritto e delle monete d'oro sulla soglia della piccola casetta d'" Iris, " con tanta abilità da non risvegliare il sensibilissimo udito del " Cieco, " e raggiunge, correndo, la comitiva.

Vuota la scena, il " Cieco " parla a sua figlia credendo che gli sia vicina, ma ben presto si accorge della sua assenza. Cerca intorno a sè, cammina, incespica e cade. Si rialza, chiama a gran voce, urta nella siepe di biancospino, ricade di nuovo.

Alcuni merciaiuoli ambulanti che passano per recarsi in città, lo rialzano, chiamano " Iris. " Ma nemmeno l'eco risponde. Entrano in casa: " Iris " non c'è. Trovano invece il biglietto lasciato da " Kioto " e apprendono che " Iris " si è recata al Yoshiwara.

Il " Cieco, " al colmo dell'ira, grida:

La casa!... Il mio giardino!... Quel che tengo
a chi di voi mi guida al Yoshiwara!
Or voglio là... là... schiaffeggiarla! Voglio
sputarle in fronte, voglio, e maledirla!

E i pietosi accorsi lo sorreggono e l'accompagnano barcollante, inebetito, quasi un fantasma, verso la città.

Nel secondo atto, nella più appariscente delle Case Verdi nel Yoshiwara ove " Iris," a tradimento trasportata dal mezzano " Kioto," riposa sul rialzo di lacca ed oro, abbandonata la fragile persona alla stanchezza che l'ha affranta, il giovane " Osaka " le rivolge ardenti parole.

Oh! come al tuo sottile
corpo s'aggira
e s'informa di te la flessuosa
notturna vesta!
Senza posa
lo sguardo ti rimira
da capo a piè,
e l'anima s'appaga
nella sorpresa vaga,
nel portento gentile
di tua beltà che in festa
alta trïonfa in te.
Perchè il piede ritraggi
se a te vicin mi porta il mio desìo?...
. . . . . .
. . . . . .
Dentro a' tuoí veli
lascia lo sguardo mio
disïoso penetrare!
Io ne' tuoi occhi veggo tutti i cieli!
Gli olezzi io bevo in te di tutti i maggi!

In una delle numerose didascalie profuse nel libretto, Illica minutamente descrive le seduzioni di quel luogo misterioso, " dove tutto è riflesso di metallo che scoppia a vivi e rapidi sfavillii dalle profumerie cesellate; dove brucia esalando l'olio di camelia odorosa, dai vasi smaltati, dalle grandi chimere e mostri di smalto e cobalto che adornano la stanza. E là in un angolo, un Bouddah ride, i piccoli occhi fuggenti, la enorme epa floscia giù a sfascio sul loto simbolico che gli serve da piedistallo."

Per la seduzione tutto è da " Kioto " sapientemente disposto: nessuno è più perito di lui nel suo rozzo ufficio di *taikomati*. " Iris " si sveglia: si meraviglia di trovarsi in luogo ignoto fra tanto lusso:

Oh! il bel velario...
oh, il lieve drappo tutto sparso d'iridi...
Or la mia veste è un velo e ha trasparenze
d'onda e di nube!
Or io così ho vergogna!

Non più le mie pianelle in lacca nera;
ho sandali dorati, - e il piè vi posa
così morbidamente che mi pare
di camminar sovra un prato di piume!..,
Ecco!
Or ricordo!... Sì!... Il teatro!... Dhia!...
La danza delle guèchas!...
Il nero manto
m'avvolge del Vampiro...
Ove son'io?
Morta son dunque?... Sì; sono una morta!
E questa casa bella...
... è il Paradiso?!

E poi tentata dai misteri dei suoni che piovono attorno, canta l'" Uta di Nániva," e poi si prova a dipingere. E poi la fantasia la porta ai suoi fiori, al suo cielo, alla sua casetta, al suo povero cieco:

Io penso a un fiore - e n'esce invece un'angue -
- tutto terrore -
- tutto un rosso di sangue! -
Se voglio un cielo - azzurro in mio pensiero -
- è un fosco velo -
- un velo tinto in nero!
La fantasia - con sè m'invola e porta -
- di casa mia -
- a la piccola porta; -
là la pupilla - d'un cieco finalmente -
- ha una scintilla -
una favilla - d'una luce rovente -
- che fulge e brilla -
- ma è il lúcer d'una lagrima -
- che lentamente stilla! -
In Paradiso (han detto) non si piange!...
Ed io di lagrime ho i miei occhi pieni!...

La scena tra " Iris " e " Osaka " si svolge a lungo: l'innocenza si trova in stridulo contrasto con la malizia: all'invito di " Osaka " di libare alla coppa del Piacere, di imparare la Vita, " Iris " oppone le fole dei bonzi, le paure dell'infanzia: le " Kamouro " giungono con ricchi presenti di vesti e di ricami, il giovane scioglie i neri capelli di " Iris," la bacia lungamente. " Iris " prorompe in pianto: le lagrime che le tumultuano nel cuore, sono salite agli occhi e pel varco dei bruni sguardi che esse velano, inondano il pallido volto della fanciulla.

dunque, finisce per esclamare " Osaka, "

Nullo desìo ti adesca
di codesto splendore?...
vesti, ori... e il bacio è un'esca
cui non morde il tuo cuore?
Chiedi, fanciulla! Brama!
Tu pur abbi un desìo!

Ed " Iris " risponde:

Voglio il giardino mio!
Io voglio il mio giardino
colla sua siepe intorno,
la mia casetta bianca
col mormorante rio
col suo villaggio a manca,
con la vallata a prati,
col sol che appena è giorno
appar sugli elevati
fianchi del Fousiyama
e..... mi chiama, mi chiama!

Una ironica risata è la risposta del giovane, che volge con disdegno le spalle alla musmè, ed a " Kioto " che compare, consiglia di far tornare la stupidina alla sua casetta.

Ma il falco non vuol perdere la sua preda: e per punire la ritrosa, le infligge l'onta suprema di esporla dalla veranda sul Yoshiwara.

E per vincere la sua riluttanza dice ad " Iris: "

Bada!
Per le putte cattive c'è la morte!

(*e le addita così dicendo un precipizio che la casa domina a destra*).

E qui un'altra didascalia nel libretto descrive il Yoskiwara, il paradiso di Outamaro, e lo stupore prima, l'ammirazione calda di poi, l'entusiasmo, il grido supremo di trionfante avidità che si eleva all'apparizione di " Iris. "

Ecco le voci del coro:

Giovani — Oh, maraviglia delle maraviglie!
Vecchi — La vaga figlia!
Tutti — E rosa thea!
— Fior di verbena!
— Fior di vaniglia!

— Fra le più vaghe figlie
o vaga meraviglia!
— Giorno di rose
e di viole!
— Notte serena!
— Parla, bella mousmè!
— Udiamo l'armonia
di tue parole!
— L'anima ti desìa!
Giovani — Sì, è rosa thea
e imbalsama davvero
tutta una giovinezza.
Vecchi — Una carezza
di questo fior darìa vita all'idea
d'uno spento pensiero!
Tutti — Gemma pura - di natura!

La mousmè guarda, guarda essa pure quello spettacolo nuovo, sente quella gran vampata di desiderî sul suo viso e sul suo corpo, ma non comprende l'incendio che infoca intorno a sè tutti quegli occhi.

Al trionfo d'" Iris " si risveglia la concupiscenza di " Osaka," il quale disperatamente, ritorna deciso di possederla ad ogni costo, e grida

Iris divina! deh! sii mia! Iris!

Ma tra la folla si trova il " Cieco," il quale udendo il nome della figlia, si apre il passo e si fa condurre sotto la finestra ove sta la fanciulla svergognata.

" Iris " ingenuamente protende a lui le braccia, un barlume di salvezza inopinatamente brilla al suo pensiero: ma il padre furibondo giunto sotto la veranda si abbassa a terra, e coglie il fango a piene mani e lo gitta in alto verso la parte donde gli giunge la voce della figlia, e continua nella violenza di gesti, di imprecazioni ad insozzare di mota la casa verde, la veranda, " Iris, Kioto, Osaka."

Negli occhi della mousmè passa la stranissima luce di un pensiero terribile: corre alla finestra del precipizio e si gitta là dove c'è la morte, la fine certa d'ogni cosa, d'ogni pensiero, d'ogni dolore!

Nel terz'atto assistiamo all'agonia ed alla morte d'" Iris." Preludiano macàbre visioni di cenciaiuoli cercanti i più pazzi tesori nel fango della fogna, mentre nell'oscurità della notte uno di essi canta l'" elogio alla Luna. "

E quando piomba dall'alto del precipizio il fidiaco corpo della mousmè, questi umani vampiri strappano di dosso ad " Iris " le luccicanti vesti e gli orpelli di " Kioto," dandosi poi, superstiziosi, a precipitosa fuga, perchè un moto di vita sfugge ancora dalle belle membra.

Dal labbro di " Iris " esce allora contro il mondo, il destino o la divinità, la grande rampogna di una domanda: — Perchè?...

E in quell'aere freddo e muto, che la primissima alba ingrigia debolmente, in quei supremi deliri di dolore fisico e dalla disperazione del pensiero, strane e beffarde ricordanze con più strane e beffarde voci aliano intorno; gran confusione di voci, cose, sentimenti, persone, ironie, incoscienze, fatalità, lacrime e sogghigni!...

Sono voci che rassembrano quelle dei tre personaggi della sua breve esistenza, il Giovane della voluttà, il Taïkomati, il Padre cieco, ma, in quella profonda e rapida lucidità dell'agonia che fa svanire tutte le delusioni, esse si appalesano nei diversi egoismi umani che hanno fatto della vita di " Iris " una tragedia.

" Iris " non sente ormai più le sue torture: già vive la fanciulla di una vita tutta luce ed al Grande Amico che la guarda essa eleva la sua anima

A me tu vieni - io riposo al tuo raggio
riposo nella luce!
Aure di canti! Mare di splendori...
plaghe, cieli di fiori!...

Ed il Sole benigno appella a sè la sua diletta.

Te, fior dell'Ideale - chiamo!
Iris immortale;
ascendi a me!
O mousmè!
Lascia il tuo corpo ai fior;
l'anima tua è mia! - D'un fiore all'agonia
venite tutti, o fior!

Così luminosamente finisce il quadro di shakesperiana terribilità che Illica ha posto come epilogo al dramma. Nè quantunque la catastrofe si compia veramente col periglioso salto di " Iris " nell'atto secondo, questo epilogo appare in alcun modo inutile: esso anzi porge al compositore le più forti risorse veramente musicali. " Iris " assorge man mano alla immaterialità, in questo suo rapimento verso l'infinito sta il germe di profonde fortunate ispirazioni.

Sullo sfondo necessariamente un po' di mosaico portato dall'argomento, la figurina della mousmè si è venuta man mano animando, e di pupattola incosciente quale ci appare al primo atto, l'egoismo umano ne ha fatto un essere pensante e ragionante: il peccato la lambe come fiamma lieve senza bruciarla, ed " Iris " al cospetto del male distrugge il suo essere liberando l'anima alla Luce, alla pace eterna.

Per quasi tutte le suicide dei drammi moderni l'atto disperato è punizione, è scampo a grave pericolo, è ineluttabile necessità: per " Iris " esso significa la liberazione, ritorno dello spirito nel grembo della madre natura. " Iris " non entra nei regni bui: il Nirvana l'accoglie, il radiante Nirvana che essa ha intravvisto nei sogni della sua infanzia: non più spavento di mostri e di piovre, non più moniti minacciosi di bonzi, nulla rimane delle terrene miserie: " Iris " vivrà nella beatitudine eterna.

Una idealità soffusa corregge così le asprezze realistiche, tra le quali ci troviamo nell'atto secondo e la durezza delle teorie di " Kioto, " uomo di tutti i tempi, ma che è difficile rendere simpatico sulla scena.

Il risalto delle altre figure è mediocre, e forse a bello studio: del resto non bisogna dimenticare che è al musicista essenzialmente che spetta determinarne praticamente il grado d'importanza.

La "prima" dell' "Iris" al Costanzi - Il grande successo dell'opera - I giudizi discordi della critica e gli entusiasmi della folla - Le rappresentazioni alla Scala e al San Carlo - I Principi di Napoli alle prove - Una serata intima al Palazzo Reale di Napoli.

Chi non ebbe la fortuna di assistere alla prima rappresentazione dell'*Iris*, la sera del 7 ottobre 1898, difficilmente può farsi un'idea esatta od approssimativa della fisonomia grandiosa, solenne che aveva assunto la sala del Costanzi.

Tutta Roma intellettuale, volle partecipare a quell'avvenimento artistico che formava da tanti giorni l'argomento più appassionante, e tutto quel pubblico elegantissimo, stipato nei palchi, nelle poltrone, in platea, nelle gallerie, aspettava col desiderio l'istante in cui il maestro Mascagni sarebbe salito sulla pedana, ansioso di poter decretare, coll'applauso sincero ed entusiastico, un trionfo al genialissimo Maestro.

Alla memorabile prima rappresentazione avevano voluto partecipare le più cospicue personalità artistiche e politiche dell'Italia e dell'Estero.

Notavansi i maestri Puccini, Franchetti, Spinelli, Mugnone, Boito, Musella, Galignani, direttore del Conservatorio di Milano; Tebaldini, direttore del Conservatorio di Parma; Bossi, direttore del Conservatorio di Venezia; Guidi-Carnevali, presidente del Liceo musicale di Pesaro; Gatti-Casazza, direttore della Scala; Früster, direttore del Teatro di Stuttgard; i maestri Marchetti, Sgambati, Folchi, del Liceo di Santa Cecilia di Roma; Colombani, critico del

Corriere della Sera, Nappi della *Perseveranza*, Scarfoglio del *Mattino*, Boch, editore di musica di Berlino; il tenore Yean de Retzke del Covent Garden di Londra, i corrispondenti della *Neue Freie Presse*, del *Berliner Tageblatt*, della *Frankfurter Zeitung*, della *Lokal Anzeigher*, della *Kreuzzeitung*, del *Times*, del *Daily News*, del *Daily Telegraph*, dello *Standard*, del *New York Journal*, del *New York Herald*, del *Central News*, del *Figaro*, del *Temps*, dell'*Etoile Belge*, del *Journal des Débats*...

Nei palchi, quasi tutte le signore dell'aristocrazia romana in tolette elegantissime. Alle otto e mezzo precise, la regina Margherita, accompagnata dal Principe e dalla Principessa di Napoli apparve nel suo palchetto.

Subito dopo il maestro Mascagni, accolto da una di quelle ovazioni che restano indimenticabili nella vita, prendeva posto sulla sua pedana direttoriale.

Il preludio sinfonico, l' " inno al sole, " sembra scritto apposta per mandare in visibilio il pubblico e trascinarlo ad un grado irresistibile di entusiasmo.

Gravi e lievi accordi si elevano come un mormorío d'ignote voci della natura nella notte silente; il fluttuante velario di nebbie oscure si dirada, e i violoncelli cantano il palpito dei primi albori. A poco a poco, l'orchestra si espande in una lirica risonanza: appare l'aurora.

Allo sviluppo orchestrale si intessono le voci del coro: brillano i primi raggi. Il crescendo aumenta di intensità, acquista una grande forza d'espressione che acuisce la sensibilità auditiva del pubblico attento, e quando il sole inonda di luce la bianca casetta di " Iris " e l'orchestra inneggia con tutte le sue voci potenti, prorompendo in una sonorità grandiosa, vibrante, magnifica, anche la folla — abbagliata da tanta luce di effetti, infiammata dal calore che si diffonde dalla musica genialissima — prorompe in un applauso scrosciante come fitta gragnuola, e acclama Mascagni e grida a gran voce quasi per dare finalmente sfogo all'intenso entusiasmo da troppo tempo ritenuto.

Questo Inno è quanto di più intenso, di più gagliardo si possa musicalmente immaginare; basterebbe questo solo brano per assicurare la fama grandissima di un maestro. Esso è la più decisiva riprova dell'enorme progresso della forma musicale del Mascagni verso un'ideale di arte più elevata e più moderna.

L'" aria di Iris " che segue, e nella quale si avverte, per la prima volta, il motivo che dominerà in tutta l'opera, specialmente al secondo atto, è di una soavità e di una freschezza mirabile, mentre alla fine raggiunge una potenza lirica e passionale da scuotere le più intime fibre.

Il " coro delle mousmè, " limpido e fresco come l'acqua del ruscello che scorre fra le case del villaggio, è di gradevolissimo effetto.

La gaiezza di quelle fanciulle, che sciorinano al sole il bucato, è resa con molta arte e molta originalità, e la romanza d' " Iris "

In pure stelle, gaie scintille
scende la vita

ispirata ad una melodia soavissima, sembra che rechi con sè come un profumo primaverile.

La romanza di " Ior, " dopo la " scena dei pupi, " fu accolta da applausi frenetici. La soavissima composizione, destinata rapidamente alla popolarità, fu cantata deliziosamente dal De Lucia, e naturalmente replicata.

Basterebbero il preludio sinfonico e la dolcezza infinita di questa serenata per assicurare il successo dell'atto, ma ecco rifulgere subito un'altra pagina musicale, il " waltzer delle *guekas* " originalissimo, e poi l' " aria del Cieco " che chiama disperatamente la figlia. Il finale dell'atto è pieno di vigore. Lo strazio e l'ira paterna sono resi con tale accento di passione e di verità, da trascinare alla commozione più profonda, all'entusiasmo più sincero.

Il Maestro ebbe alla fine dell'atto dodici chiamate al proscenio.

La " nenia " al principio del secondo atto, cantata a bocca chiusa, suonata dalle " guekas, " con accompagnamento di " sámisan, " è di un effetto delizioso.

L'aria di " Osaka: "

In questa noia matta
Ogni dì soddisfatta e insoddisfatta

ha un singolare vigore di vita, ma più bello ancora è il risveglio di " Iris, " reso dal Mascagni con le note più delicate e soavi.

Il motivo che è quasi impersonato nella figura di " Iris " e che, appena accennato al primo atto, acquista qui un ampio sviluppo ed è una frase originale, melodica, appassionata.

Il duetto fra " Osaka " ed " Iris " per la potenza dell'ispirazione melodica, è una delle pagine più belle di tutta la produzione musicale del Mascagni.

Altra pagina originalissima l' " aria della piovra. "

L'aria del tenore:

Or dammi il braccio tuo
braccio di neve e avorio

è traboccante di vita e di passione. Qui Mascagni ha profuso tutto il fuoco dell'anima sua.

Il finale dell'atto, nel contrasto fra " Osaka " che rivuole ad ogni costo " Iris, " e il " Cieco " che maledice la figliuola, fa trasalire il pubblico nella grande corrente sinfonica dell'orchestra.

Quest'atto, più omogeneo, più ricco, più denso di idee, è giudicato migliore del primo.

Il Maestro viene chiamato dieci volte al proscenio.

Una tinta fosca, una tetra mestizia dominano il preludio dell'atto terzo, assolutamente nuovo e caratteristico. Di un effetto singolare, pagina di meravigliosa bellezza, è il coro dei cienciaiuoli. La tinta grigia che incombe sulle scene, si dirada, si dilegua alla gran luce del sole, che torna ad irradiare il mondo. La nota suprema di " Iris: "

Tu, Sol, non m'abbandoni

è un brivido rivelatore che si ripercuote in ogni fibra.

L'atto si chiude colle note possenti dell' " inno al sole. "

Parlano nell'*Iris* nuovi sentimenti e nuova gente, nuova vita e nuovi costumi. La natura immensa e l'uomo piccino. Parla il sole e parlano le tenebre, e i personaggi a queste e a quella si ricongiungono.

Passa innanzi alla mente una nuova armonia di colori e la musica cerca di renderli col privilegio di un'arte che, nel suo strano indefinito, può dire più di ogni altra, di tutte le arti, asservendo ciò

che vuole; e dirlo come a nessuna altra, nè alla parola, nè al marmo, nè alla tela può riuscire.

Ingenui, o quasi, i mezzi della perdizione, della redenzione, della battaglia, della catastrofe; ma umana, chiara, indimenticabile la visione della creatura giapponese, e intorno a lei una continua espansione della natura che vive, del senso che regna, della vita che si muove.

Il Sole la saluta ed essa ritorna al Sole, la umana tristizia l'offende ed essa si rifugge nel regno della morte. Ingenua quando si lascia rapire, divina nella sua resistenza alla brutalità, assurge alla redenzione quando il Sole a sè la richiama.

Il dramma musicale tenta così in *Iris* come una espressione nuova di panteismo artistico in cui si confondono le persone e le cose, e sopra ogni espressione concreta e definita dell'individuo aleggia un sentimento della coscienza, il riflesso di un'altra anima, l'eco di altri suoni, che non siano quelli sentiti e risentiti intorno a noi. Una musica che pure creando tutto nell'azione, è legata ad essa, sembra un'alta formula, pare la rivelazione continua di un mondo grande, sovrapposto ad un mondo piccino.

Così parlano o si spiega che parlino la notte, l'alba, la luce, i fiori, la bellezza. la morte e con loro l'espressione dei diversi egoismi umani, tristi, brutali, crudeli; così pur tutto essendo nella realtà del dramma, la concezione artistica dell'*Iris* è di una novità assoluta: così il dramma che si svolge con strana potenza di realtà nel secondo atto, sembra chiuso dagli altri due come in una parentesi di simboli e di visioni.

Specie nel terzo atto, si impone come una necessità dello spirito, un raccoglimento intellettuale, a cui dànno singolare aiuto la profondità della notte tenebrosa, le voci strane, le paure di "Iris," finchè non ritorna la luce ed ecco un grido: "Un grand'occhio mi guarda!... Il Sole."

La critica, salvo qualche eccezione, si mostrò generalmente severa contro il nuovissimo lavoro. Si scagliarono frecce acuminate contro il libretto che fu giudicato vuoto, inconcludente, incapace di suscitare alcun interesse — e al Mascagni si rimproverarono, con insolito rigore, i suoi procedimenti armonici, le sue astruserie

strumentali. Per la maggioranza dei critici, *Iris* era un'opera assolutamente mancata! Un regresso nella produzione mascagnana. E quante corbellerie si stamparono in quell'epoca!

Ci fu chi affermò che la preziosa qualità dell'originalità che alcuni pretendevano riconoscere nell'*Iris*, mancava in modo assoluto.

Altri, peggio ancora, asserì che l'invenzione melodica — della cui ricchezza non è lecito dubitare — questa volta faceva difetto come quantità e come qualità.

E il compianto Valetta fra gli altri scriveva: " Nell'*Iris* più che frasi troviamo emistichi: gli spunti che abbiano carattere di soavità e di distinzione, sono rarissimi, mentre abbondano spunti poveri, insignificanti. E per supplire alla fluidità di vena deficiente ecco eccentricità armoniche, intervalli alterati, movimenti ostici di parte, sussulti più che sviluppi di progressioni, cadenze infilate una dentro l'altra, avvicendamenti rapidi di ritmi inaspettati ed ingrati.

" L'atto secondo vive di espedienti: al colore lirico è sostituita una serie di arabeschi inconcludenti, molte cose sono fatte di maniera, e di una maniera che, spero veramente, Mascagni vorrà ripudiare. Il "duetto del bacio," mi pare uno dei punti più deboli del lavoro.

" I panegiristi hanno gridato al progresso, alla evoluzione, al nuovo indirizzo di Mascagni. Il progresso nel maneggio dello strumentale e delle masse, certe eccentricità a parte, lo ammetto; in fatto di evoluzione, duolmi che Mascagni, dalle frasi a lungo respiro, sia caduto negli spunti insignificanti e corti; in fatto di nuovo indirizzo, quello di affastellare tutte le cose proibite finora dalla grammatica musicale e dal buon gusto, per voler fare del nuovo, mi sembra addirittura deplorevole e da condannarsi.

" Altra evoluzione, all'infuori di aver reso affannoso e contorto il discorso musicale in luogo di conservarlo piano e naturale, io non la so vedere nell'*Iris*.

" È in fatto di indirizzo, mai il compositore è apparso più oscillante, prono ai compromessi, più utilitario ricercatore del modo di rigirare le idee nei ghirigori di combinazioni armoniche. "

Ed Ippolito Valetta concludeva così il suo articolo:

" Pietro Mascagni avrà, lo spero, il coraggio di abbandonare tutto il bagaglio rancido di questo nuovo nipponismo musicale, conservando un solo paravento per alzarlo contro il pericoloso aquilone che, per ora, minaccia di gelargli le idee musicali nel cervello, cioè contro le trovate del decantato nuovo indirizzo.

" Egli, spero, si raccoglierà in sè, ritornerà presto alla ispirazione serena, alla sincerità di espressione, alle caratteristiche essenzialmente latine del suo ingegno e piglierà così vivacemente la rivincita di questa battaglia che non ha guadagnata. "

Così scriveva la critica sul finire dell'anno 1898 dopo il grande successo decretato dal pubblico di Roma all'*Iris* di Mascagni.

Il fenomeno della discordanza fra la critica e il pubblico si è verificato ad ogni opera nuova del Mascagni, dopo *Cavalleria*, e si è venuto mano mano intensificando nell'*Iris*, nelle *Maschere* e in *Amica*.

Nè la sorte sarà diversa per *Isabeau*, l'opera nuovissima, che dopo il successo delle città sud-americane, sarà presentata al giudizio del pubblico italiano.

La critica, oggidì meno colta, ma più agguerrita, più solidale scaglierà tutti i suoi fulmini sul libretto e sulla musica, e dell'uno e dell'altra farà scempio, pur non riuscendo questa volta, come sempre, ad impedire che l'opera percorra trionfalmente il suo cammino.

Di fronte ai denigratori dell'*Iris* stavano gli ammiratori convinti e sinceri dell'opera, quelli che ebbero chiara la visione della sua fortuna, e quelli che, pur facendo qualche riserva, riconoscevano le innumerevoli bellezze dello spartito.

Nel *Fanfulla*, Eugenio Checchi concludeva:

Pietro Mascagni ha scritto con *Iris* la sua opera migliore, perchè mai, come nell'*Iris*, il Maestro si è rivelato signore dell'armonia e della melodia con altrettanta genialità fusa insieme; mai era giunto, come ora, a una eleganza così smagliante di modulazioni, d'intrecci sinfonici; mai il canto aveva avuto una così esatta e poetica corrispondenza con le parole. L'*Iris* è eccelsa opera d'arte: l'opera rimarrà.

Il *Don Chisciotte*, all'indomani della memorabile rappresentazione, scriveva:

Non solo Pietro Mascagni ha compiuta la più lunga, laboriosa ed ardua ascensione verso la meta propostasi, ma ha composto tre pagine musicali, in cui nessuno dei maestri d'ora — non parlo, s'intende, di Verdi — potrebbe infondere maggior copia di dottrina, più larga vena di genialità.

Il *Corriere di Napoli* riassumeva così il suo giudizio:

Il lavoro è giudicato una potente affermazione dell'ingegno di Mascagni e una manifestazione della grande musica italiana, che fa suoi ed assimila tutti i progressi dell'istrumentale e della polifonia moderna.

Nella *Perseveranza,* Nappi diceva:

Difficile sarebbe definire questo lavoro dopo una sola audizione. Esso potrebbe chiamarsi una grande bizzarria lirica di ardito ingegno, che, nella foga spavalda, nella temerarietà delle sue manifestazioni, presenta una personalità indiscutibile. *Iris* sarà argomento di vivacissimi dibattiti nella pubblica opinione, ma impressionerà per l'originalità piccante delle sue stranezze, per la rivelazione di un Mascagni diverso dalle opere antecedenti, più forte come musicista.

Il *Corriere della Sera,* in un articolo firmato da Colombani, scriveva:

Iris si potrebbe definire l'opera stravagante di un grande ingegno. Non so se il maestro Mascagni abbia inteso di dare una battaglia con questa sua creazione, o se soltanto ispirandosi all'originalissimo libretto di Luigi Illica, sia andato componendo così come le situazioni e l'ambiente gli suggerivano. In un caso o nell'altro, il prodotto della sua fantasia si toglie così dal comune e dal convenzionale, che, piaccia o non piaccia, d'ora innanzi susciterà sempre interesse e discussione.

Anche la critica estera si mostrò assai favorevole.

La *Neue Preussische Zeitung* scriveva:

In nessuna opera sua precedente, Mascagni mostra una così forte e sicura padronanza dei suoi mezzi orchestrali e vocali quanto in questa *Iris,* su cui sono profusi balsami e carezze inebbrianti. È un nuovo Mascagni originale in tutto e per tutto.

Il *Daily Telegraph:*

In *Iris* Mascagni ha raggiunto spesso il più alto culmine della ispirazione e, dalla sua forte tecnica ed orchestrazione, appare chiaramente il grande progresso da lui compiuto negli otto anni che sono corsi dal suo primo grande ed inaspettato successo della *Cavalleria.*

Il *Daily News,* esaminata l'opera nei suoi particolari, dice che se *Iris* non raggiungerà la popolarità di *Cavalleria,* è però superiore a tutte le opere precedenti del Maestro.

Il *Daily Mail:*

Iris contiene molte delicate melodie che, una volta riudite, diverranno, senza dubbio, popolari.

La *Guide Musical de Bruxelles* concludeva:

Non voglio discutere se *Iris* avrà il successo popolare di *Cavalleria*: osservo solo, che essa segna un progresso pronunciatissimo. Le pagine sinfoniche della partitura meritano seria attenzione.

La *Correspondencia de España* di Madrid:

La musica vi è molto abbondante ed elevata. Mascagni non si è accontentato di svolgere due o tre idee per poi ripeterle con abili combinazioni armoniche: la sua musica è tutta una melodia, melodia fresca, ricca, spontanea, che fa fede della sua meravigliosa vena ispiratrice.

L'*Etoile Belge:*

Grande era l'attesa per la prima rappresentazione della nuova opera del Mascagni, *Iris*. Essa non è stata sconfessata. È un nuovo trionfo all'attivo dell'autore di *Cavalleria*, il cui talento, dopo essere stato discusso per altre opere, è oggi in reale progresso e si espande in originalità possente e, a un tempo, fresca e delicata.

Il *Penny Illustr Paper* (Londra):

Non mi indugio nel dichiarare, che questa nuova opera del Mascagni è, senza dubbio, la migliore che egli abbia scritto.

Il *Wekly Despatich:*

Il successo di *Iris* ha superato ogni previsione, e tutti sono unanimi nel dichiarare, che essa è di gran lunga superiore a tutte le precedenti.

Il successo della nuova opera, contrariamente al parere della critica avversa andò man mano aumentando, e nelle quattordici repliche che seguirono, il Costanzi, come si verificò per *Cavalleria*, fu talvolta insufficiente a contenere la gran massa di pubblico.

La signora Darclée, allora in tutta la pienezza dei suoi mezzi vocali, seppe raccogliere intorno alla piccola " musmè, " per la sua interpretazione mirabile, le più vive simpatie. De Lucia, nella parte di " Osaka, " recò tutta la signorilità dell'arte sua, e nella romanza di " Jor " può ben dirsi non ebbe mai chi in seguito lo eguagliasse

per la rara e perfetta esecuzione del difficilissimo brano, Karuson fu un " Kioto... " ideale.

A Milano, dove *Iris* venne rappresentata nel gennaio del 1899 sotto la direzione del maestro Toscanini, la critica, come sempre, si mostrò ostile al Maestro, ma il pubblico fu di diverso parere. Le dieci rappresentazioni dell'opera alla Scala si svolsero fra il crescente entusiasmo del pubblico.

Subito dopo il successo di Milano, dove, come a Roma, dell'*Iris* si ebbero in seguito parecchie edizioni fortunatissime, l'opera venne presentata al giudizio della cittadinanza napoletana. Il Musella, dirigente allora del San Carlo, chiese ed ottenne che *Iris* venisse concertata e diretta dallo stesso autore, il quale, lasciata Pesaro, si recò a Napoli.

Di questo breve ed interessantissimo periodo di vita artistica del Maestro troviamo traccia nelle lettere scritte a quell'epoca alla sua signora.

Il Maestro era partito da Pesaro il 10 marzo del 1899, e il 14 scriveva alla moglie:

Cara Lina,

Ho fatto un viaggio bellissimo. Alla stazione trovai molti amici: Nicolino D'Atri, Clausetti, Salvatore di Giacomo, Peppino Turco, Musella, Superti, Michetti che mi fecero molte feste. Non volli perder tempo e mi recai al San Carlo, dove l'orchestra mi attendeva e mi accolse con un lungo applauso.

Da ieri ad oggi ho fatto quattro prove, due al piano e due in orchestra con gli artisti. Come vedi, si va innanzi rapidamente. Il tenore Colli mi ha fatto una buona impressione: la parte gli sta benissimo e sono certo che saprà trarne degli ottimi effetti.

Io sono molto calmo, o meglio mi sento di eccellente umore. A Napoli mi vogliono bene, e sapranno giudicare serenamente questa mia creatura diletta, che ha vissuto per tanti mesi nel mio spirito e ha tanto eccitato la mia fantasia.

Eppoi ho una gran fede nel successo. Se pure la critica, non parlo soltanto di quella di Milano, continuerà ad essermi sfavorevole, peggio per lei. Sarà una doppia vittoria per la mia *Iris,* che ha solida struttura e vivrà di vita rigogliosa. Vedrai col tempo, cara Lina, chi ha ragione, io o certi critici . . . . . .

. . . . . .

Napoli, 16 marzo 1899.

Cara Lina,

Le prove procedono con una alacrità prodigiosa: molto probabilmente andremo in iscena fra quattro o cinque giorni. L'interpretazione è eccellente, e l'orchestra mi asseconda a meraviglia. Sento che è tutto nelle mie mani.

Sai? alla prova di ieri assisteva il generale Brusati, primo aiutante del Principe di Napoli. Era in compagnia di alcuni signori e di alcune dame. In un intermezzo, ha fatto ricerca di me e mi ha detto che il Principe e la Principessa desideravano vedermi a Palazzo.

Ti dirò di più: alle prove di stamane assistevano anche essi.

Io continuo ad essere molto tranquillo, malgrado mi sia convinto che anche a Napoli ci sarà battaglia. Ma *Iris* vincerà! Io spero molto.

Sabato sera ci sarà una gran festa in mio onore al Circolo artistico.

E per oggi non ho null'altro da dirti. Bacia tanto Mimì, Dino ed Emilietta, e di' loro che pensino al babbo . . . . .

. . . . . .

Signora Lina Mascagni.

20 marzo 1899.

Cara Lina,

Alle due di ieri, secondo quanto era stato stabilito col generale Brusati, mi recai al Palazzo Reale. Il principe Vittorio Emanuele mi accolse con straordinaria affabilità ed ebbe parole infinitamente lusinghiere con me.

Mi rivolse tante domande intorno alla mia nuova opera, alla mia vita a Pesaro, ai miei scolari, ai miei concerti. Mi chiese anche se dopo *Iris*, avrei pensato a qualche altro lavoro. Alla fine del colloquio il Principe mi disse che erano suoi ospiti a Napoli i Principi di Battemberg suoi cognati, i quali desiderano conoscermi. " La Principessa di Battemberg — aggiunse il Principe — è una musicista assai colta, ed ha scritto dei lavoretti che vuol sottoporre al vostro esame. "

Tornai dunque alle nove a Palazzo, e debbo dirti che rimasi veramente impressionato delle accoglienze ricevute.

Il Principe di Napoli mi venne incontro e mi presentò il Principe di Battemberg, che mi strinse cordialmente la mano. Nella sala non erano, al momento del mio arrivo, che il generale Brusati e gli ufficiali d'ordinanza.

Poco dopo entrarono la Principessa Elena e la Principessa di Battemberg, sua sorella, seguite da due dame di compagnia.

La Principessa di Napoli mi porse la mano e mi presentò a sua sorella.

Ci sedemmo e incominciammo a parlare di molte cose. La Principessa di Napoli s'interessò assai della mia *Iris*, e volle conoscere i miei intendimenti artistici a proposito della nuova opera; e poichè io accennai alle *Maschere*, tutti vollero conoscere il soggetto.

Si parlò poi della esecuzione dell'*Iris*, e la Principessa rammentò quella di Roma, che le parve veramente perfetta. Tanto la Principessa che il Principe si congratularono con me, che sapevo rendere così obbedienti, sotto la mia direzione, le masse corali ed orchestrali. Durante la prova alla quale — come ti dissi — avevano assistito il giorno innanzi, erano rimasti sorpresi della calma che so mantenere, anche quando ci sarebbe tutta la ragione di perderla.

Il Principe mi disse di sapere a memoria tutta la *Cavalleria rusticana*, e che volentieri ne avrebbe sentito suonare qualche pezzo al piano.

Ma la Principessa di Napoli espresse il desiderio di udire invece l'" inno al sole; " io mi posi subito al piano ed eseguii il pezzo, che fece, come sempre, una grande impressione.

Continuai a suonare altri brani di musica mia, fra gli altri, il " duetto delle ciliege " dell'*Amico Fritz*, di cui le Principesse si dichiararono entusiaste.

Esse posseggono tutte le mie opere. Sul leggio vedo lo spartito del *Fritz*, che offersi, con dedica, alla principessa Elena, in Roma, in atto di omaggio.

A un certo momento, la principessa Elena fece cenno ai Principi e agli ufficiali di ritirarsi nella sala attigua, e mi invitò quindi a suonare quattro romanze già stampate, scritte dalla Principessa di Battemberg.

La Principessa è realmente un'artista: armonizza squisitamente ed ha un gusto originale ed elegante. Dopo averle fatto i miei sinceri complimenti, ella si pose al piano e volle farmi sentire altre romanze inedite, assai graziose, che io la consigliai di pubblicare col proprio nome.

La Principessa di Battemberg mi domandò se avrei gradito le sue romanze, e in cambio mi domandò una copia dell'*Iris* con la dedica autografa.

Il colloquio, simpaticissimo, si protrasse per qualche tempo, durante il quale si parlò anche dei miei bambini, ed io dovetti confessare che mi vergognavo di non conoscere il tedesco, mentre i miei bambini lo

Mimì, Dino ed Emilietta Mascagni.

parlano così bene. Si è accennato a questo, perchè le romanze sottoposte al mio esame sono tedesche. La Principessa di Battemberg, volle darmi anche una prova della sua abilità di pianista ed eseguì *Le Papillon*, di Grieg, in modo sorprendente.

Poi le Principesse, dopo avermi fatto i migliori auguri per l'*Iris*, ed avermi assicurato che sarebbero intervenute alla prima rappresentazione, mi porsero la mano e si ritirarono seguite dai Principi.

Il Principe di Napoli mi strinse la mano e mi ringrazio tanto tanto.

La notizia della mia visita al Palazzo reale si è diffusa a Napoli, e i giornali ne parlano un po' inesattamente.

Per quanto riguarda la prima dell'*Iris*, spero che tutto andrà bene.

Ma intanto, a causa dell'allestimento scenico, la prima rappresentazione è rimandata alla sera del 23. Questo ritardo non mi dispiace. Proveremo un poco di più.

. . . . . .

. . . . . .

Napoli, 24 marzo.

Mia cara Lina,

Quale battaglia e quale vittoria! Debbo confessare, che poche volte, come ieri sera, ho provato tanta commozione! Il teatro era il più bello che si può immaginare. Un vero splendore. Al mio apparire risuonò un lunghissimo applauso: i palchi di Corte erano affollati, il Principe e la Principessa di Napoli erano già in teatro. *Tutti, tutti, tutti* applaudivano. Mi riesce impossibile descriverti il successo dell'" inno al sole. " Non ho mai visto un entusiasmo simile. Altro che *Cavalleria!* Un vero delirio!

Il " coro delle lavandaie " piacque molto e fu assai applaudito. La " serenata " suscitò un grande entusiasmo e fu replicata.

Il valtzer e il finale dell'atto ebbero lietissima accoglienza. Dovetti presentarmi tre volte al proscenio cogli artisti e quattro da solo.

Però il successo dell'" inno al sole " aveva fanatizzato il pubblico. Tutti ne parlavano meravigliati. Eppure non mancarono dei timidi segni di ostilità. Ed ecco come. Alla fine dell'" inno, " oltre due mila persone, in piedi, urlavano *bis, bis.* Le signore, dai palchi, sventolavano i fazzoletti e battevano le mani. Io feci cenno all'orchestra di cominciare da capo: e proprio quando si era fatto il più religioso silenzio, si udì una voce gridare: " Dalla metà! "

Successe un finimondo: molti urlavano: " Alla porta, alla porta! "

Il silenzio si ristabilì immediatamente: l'" inno al sole " fu rieseguito per intero, tra le acclamazioni deliranti della folla.

Altre manifestazioni ostili: dei battimani in punti dove non c'era proprio nessuna ragione di applaudire. Ma si voleva disturbare la rappresentazione.

Un tentativo più serio si verificò all'" aria della piovra. " Ma non riuscì, perchè gli applausi, pressochè unanimi, soffocarono quelle isolate

manifestazioni ostili, e l'" aria della piovra " fu bissata fra il più grande entusiasmo.

Il terzo atto si svolse fra la più viva attenzione del pubblico. Calata la tela fu un vero fanatismo. Dieci chiamate. Alle ultime due, quando uscii da solo, mi sentii mancare: ero commosso e piangevo. Pensavo a te e ai bimbi miei adorati.

Il successo è superiore a quello di *Cavalleria*. La stampa è tutta favorevole, ma il successo vero sta in città, nei crocchi, nei caffè. Tutti parlano di *Iris* con entusiasmo. *Iris* ha vinto, ha vinto trionfalmente, proprio dove si credeva, dai miei nemici, che dovesse cadere per sempre.

Oggi stesso telegrafano da Bari e da Firenze, che vogliono *Iris*.

Sono veramente felice.

. . . . . .

Quest'opera che la critica, quasi concordemente, aveva giudicata un " insuccesso, " percorse invece rapidamente e trionfalmente il suo cammino pel mondo. In tutti i teatri d'Italia, d'Europa, d'America, la nuova potentissima manifestazione del talento mascagnano s'impose all'ammirazione incondizionata del pubblico, e anche oggidì il fascino di questa musica, divenuta popolarissima, non accenna a diminuire.

UN GIRO ARTISTICO IN RUSSIA

Un giro artistico in Russia - Impressioni di viaggio - I programmi dei concerti - L'incontro con Mattia Battistini a Mosca - Le dimostrazioni trionfali.

In seguito a proposte lusinghiere di tre impresari di teatri tedeschi, Sachs, Liebling e Seveso, e di un impresario russo, il Glass, il maestro Mascagni accettava, nel marzo del 1900, di dirigere una serie di concerti in Russia.

Una gran parte della nuovissima opera, le *Maschere*, alla quale con fervore d'artista attendeva da parecchi mesi, era ormai compiuta. Le lotte al Liceo di Pesaro si erano fatte frattanto sempre più acute, e il Maestro, un po' per sottrarsi al lavoro snervante della scuola, un po' per evitare più aspri conflitti, aveva accolto la proposta e deciso di partire. Malgrado ripetuti inviti in epoca diversa, il Maestro non si era mai recato in Russia; adesso la novità e le attrattive del viaggio lo lusingavano.

È interessante seguire, attraverso le sue lettere, le impressioni riportate dal Maestro in questo suo giro artistico, che del resto non mancò di riuscire, come sempre, una manifestazione entusiastica per lui e per la sua arte.

In una lettera in data 4 marzo 1900, così scriveva a sua moglie:

Sono arrivato ora a Berlino con tre quarti d'ora di ritardo, a causa della enorme quantità di neve caduta. Il vagone, per un incidente avvenuto, è rimasto senza scaldamento; ho sofferto dunque molto, mal-

grado mi sia avvoltolato nella pelliccia e nella coperta da viaggio. Non mi è riuscito di dormire.

Alla stazione di Berlino ho trovato i miei impresari che mi hanno accompagnato all'albergo, dove finalmente ho potuto prendere un po' di sonno. Proseguirò stasera il mio viaggio. Pensa che ho ancora quarantadue ore di ferrovia. E nevica terribilmente. Berlino è sotto un ampio lenzuolo di neve.

6 marzo 1900. — Cosa debbo dirti del mio viaggio? Più di quarantatrè ore di treno! e sempre fra la neve. Da Berlino partimmo io e Seveso, prendendo posto in un magnifico compartimento a due letti. Cenammo allegramente, ma quando stavamo per coricarci, il conduttore ci avvisò, che all'una e mezzo dopo mezzanotte, il treno sarebbe arrivato ad Alexandrowa dove c'è la dogana.

Pensammo allora di aspettare, giuocando alle carte. Credevo veramente che la dogana fosse una cosa da nulla. Siamo rimasti invece negli uffici fino alle tre: una cosa incredibile. I gendarmi ritirano i passaporti, e quando questi sono in regola, un graduato chiama ad alta voce i nomi dei possessori, i quali debbono aprire i bagagli, che vengono visitati scrupolosamente.

Non puoi farti un'idea di quello che avviene: i bauli sono completamente vuotati; ogni oggetto è esaminato minuziosamente. Se invece il passaporto non è in regola, il possessore vien subito rimandato indietro con un treno speciale, che sta in stazione ad attendere.

Un servizio di polizia da strabiliare, che consente al governo di sapere quante persone entrano nell'Impero, che cosa vengono a fare, quale è la loro professione e condizione, e che cosa portano.

Figurati, che quando videro i *tam tam* per l'*Iris,* volevano ad ogni costo, che pagassero la dogana. Allora mi feci riconoscere, e dissi lo scopo del mio viaggio ad un impiegato che parlava il francese, e soltanto in questo modo, mi riuscì di far passare quelle casse.

Risalii in treno e mi misi a letto, ma alle sette del mattino, dovetti interrompere il sonno, perchè si era giunti a Varsavia e si cambiava treno.

A Varsavia, i binari delle ferrovie russe, sono più larghi di quindici centimetri di tutti gli altri binari del mondo, dimodochè nessun vagone estero può penetrare in Russia.

Addio bei vagoni, addio lusso, addio comodità. Gli scompartimenti russi sono affatto speciali. Nudi, vuoti, senza gusto, con piccole finestre a doppio cristallo fisso, senza luce elettrica, senza gas, senza petrolio, illluminati soltanto da candele steariche; tutto questo — mi dicono — per allontanare ogni possibilità d'incendio: perchè se capitasse un incendio in mezzo a quel deserto di neve, i poveri viaggiatori sarebbero belli e morti.

I letti senza lenzuola e senza coperte; il solo materassino basso e duro. Si dorme vestiti. Il vagone ristorante è peggiore dei nostri vagoni di terza classe. Anche qui, ogni tavola ha il suo candeliere. Una tristezza indicibile!

Troviamo in treno un russo gentilissimo, che parla abbastanza bene il tedesco e ci tiene buona compagnia. Nello scompartimento vicino c'è Isaia, il celebre violinista, che si reca come noi a Mosca.

Quando andiamo a pranzo nel vagone ristorante (la colazione la avevamo fatta in una piccola stazione, dove c'era più di mezz'ora di fermata), succede una scena curiosa, perchè il cameriere non capisce che la lingua russa, e noi non sappiamo spiegarci. Un signore russo, un avvocato, che parla molto bene l'italiano, ci viene in aiuto. Mangiamo e beviamo discretamente: ma alla larga, che conto!

Attacco.

Dopo pranzo vado a coricarmi vestito. Lo scaldamento non viene dalla macchina, ma è somministrato da certe stufe colossali, di ghisa, che sono in ogni vagone. Pensa, che di fuori, sono più di venti gradi sotto zero!

Ad un certo punto il treno si ferma. Che cosa è successo? Balzo dalla mia cuccetta, e rivolgo la domanda a Seveso.

Fortunatamente si tratta di un incidente, che per essere stato avvertito in tempo, non ha molta gravità. Le ruote del vagone ristorante si erano scaldate (con tutta quella neve), e minacciavano di staccarsi dall'asse. Il personale se ne è accorto, il treno è stato fermato, ed il vagone ristorante è stato abbandonato. Un ritardo di quaranta minuti e nulla più. Però, nella mattinata, siamo rimasti senza colazione!

Siamo giunti a Mosca alle quattro pomeridiane. Glass mi attendeva alla stazione. Il tempo è bello, la giornata è limpida, ed è — dicono i russi — una giornata calda — infatti sono appena dodici gradi sotto zero.

Siamo saliti in slitta. Le slitte sono piccolissime e bassissime: più di due persone non contengono. I cavalli volano addirittura: si prova un effetto strano, nuovissimo!

7 marzo. — Questa mattina, mi sono recato con Glass e Seveso al Teatro Imperiale. L'orchestra mi ha accolto con un grande applauso e mi ha applaudito alla fine di ogni pezzo. Il primo programma è questo: *Ouverture* dell'opera *Guglielmo Tell* di Rossini. — *Rêverie*, Schumann. — *La gavotta delle bambole* (per archi soli), Mascagni. — Preludio sinfonico dell'*Iris*; Sogno ed intermezzo del *Ratcliff*, Mascagni. — Scherzo del quartetto in *mi bem.*, Cherubini. — Sinfonia in cinque in *do min.*, Beethoven.

La prova di stamani, è cominciata alle dieci, cioè alle otto e mezzo nostre, ed è durata fino al tocco. L'orchestra non è una gran cosa, ma la sinfonia quinta di Beethoven l'ha eseguita assai bene. La prima è durata fino al tocco.

Dopo, Glass ci ha offerto una magnifica colazione al nostro Hôtel du Bazar Slave. Poi abbiamo fatto quattro passi a piedi, essendo una bellissima giornata (15 gradi sotto zero). Ora sono tornato all'albergo per scriverti.

Stasera, alle undici e mezzo, partiamo per Pietroburgo, dove arriveremo domattina prima di mezzogiorno. Avrò prove domani 8, il 9, il 10, e il giorno 11 avrà luogo il primo concerto a Pietroburgo; a Mosca, invece, avrà luogo il 13.

In questo momento arriva all'albergo il segretario di Glass, per dirmi, che un telegramma da Pietroburgo annunzia che per domani l'orchestra non è pronta. È una contrarietà, che mi annoia, perchè dovrò far prova a Pietroburgo, anche il giorno del concerto!

Questo paese è talmente differente dal nostro, che non vedo l'ora di tornarmene in Italia. È questione di due settimane, se Dio vuole!

Qui non si trova da fumare, non si sa dove andare, nessuno capisce, non si parla che la lingua russa. All'albergo non ci sono nè camerieri, nè cameriere: ci sono dei cosacchi che fanno paura, vestiti col costume nazionale: un grosso giubbone legato alla vita da una cintola di cuoio e grandi stivaloni. Mosca è la vera città asiatica, non ha nulla di europeo. Ci sono delle grandi e belle cose, come il Kremlino e la Città santa.

A Pietroburgo, che è assai più progredito, — mi dicono — si viva benissimo.

La mia salute è ottima: il freddo non mi fa male, purchè non vada in queste maledette slitte, che corrono a rotta di collo. Quando si va a piedi, il freddo non si sente molto. Bisogna però, tapparsi gli orecchi e tenere nascoste le mani nei guanti e nel soprabito, altrimenti gelano.

In questo momento arriva il signor Glass e mi conferma, che domani non c'è la prova a Pietroburgo. Per conseguenza rimandiamo a domani la partenza!

Signora Lina Mascagni, Emilia Mascagni, il maestro Mascagni.

Oggi è arrivato Battistini a Mosca, e spero di vederlo questa sera a pranzo. Intanto, approfittando del bel tempo, mi reco a visitare il Kremlino.

Come è bello, come è strano! Ne ho ricevuto una profonda impressione. Ma come è triste questa Russia. Qui non ci sono che due

sole classi sociali: il signore, il padrone, e lo schiavo. Come è lontana ancora da questo paese la civiltà.

Ho veduto Mattia Battistini. Mi ha fatto delle accoglienze principesche. Nessun artista italiano ha saputo conquistarsi così vive simpatie in Russia, quanto Battistini. Qui ne parlano tutti con grande ammirazione. Gli ho ricordato la sua interpretazione dei *Rantzau*. Come fu grande in quell'opera! Nessuno è riuscito a dare al pubblico le emozioni profonde, che egli seppe suscitare. Oh! quelle belle recite di *Rantzau* a Roma, con Battistini e De Lucia! Battistini manca da qualche anno dalla sua città natale, ma ha un grande desiderio di farsi risentire da suoi concittadini, ora che è nella meravigliosa maturità della sua carriera. E sarà per tutti un rinnovato godimento. Perchè non è possibile raggiungere più alta perfezione di canto, più grande signorilità e sicurezza scenica. Egli è veramente un sovrano della scena, come è un maestro del bel canto italiano.

Io credo, che lo sentiremo presto al Costanzi, e sarà un bell'avvenimento. Egli rimarrà per qualche giorno a Mosca, poi passerà a Pietroburgo.

Moderato.

Pietroburgo, 9 marzo '900

Siamo partiti ieri sera da Mosca. Il viaggio di stanotte è stato splendido. Avevo il letto con lenzuola. Ho preso alloggio al Grand Hôtel d'Europe, dove dirigerai le tue lettere. Stamane ho fatto una prova di tre ore e stasera avrò la prova generale. L'orchestra è ottima. Domani sera primo concerto. Glass mi assicura, che avrò un gran pubblico. Tutti i giornali, infatti, si occupano assai favorevolmente di me. Non te li spedisco, perchè tanto non ci capiresti nulla. E nemmeno io capisco. ma ho Glass che mi traduce gli articoli!

I concerti, come già sai, avranno luogo alternatamente, a Pietroburgo e a Mosca; sarò costretto quindi, per le prove e per le esecuzioni, a fare la spoletta fra le due città.

Il programma del concerto è questo: " La Patetica " di Tschaïkowski, la sinfonia del *Tannhäuser*, " Le Rouet d'Omphale " di Saint Saëns e la *suite* " Peer Gynt " di Grieg. Quando ho provato la " Pa-

tetica, " tutta l'orchestra mi ha fatto un'ovazione. Molti di questi professori, che hanno eseguito la meravigliosa sinfonia sotto la direzione dello stesso Tshaïkowski, mi dicevano, che io la dirigo collo stesso impeto e collo stesso colorito con cui la dirigeva l'autore. Questa dichiarazione mi ha fatto tanto piacere!

10 marzo. — Ho avuto un successo! Su sei numeri ne dovetti replicare quattro e cioè, la " Rêverie " di Schumann, la " Gavotta delle bambole, " l'intermezzo del *Ratcliff* e l'" inno al sole." La quinta, di Beethoven, fu eseguita mirabilmente. Fu un vero trionfo. Tutto il pubblico era in piedi, gridando *Viva Mascagni! Viva l'Italia!* Sono stato contento. Quest'anima slava si è profondamente commossa alla nostra musica.

I successi di Pietroburgo si rinnovarono con la stessa intensità a Mosca. E il maestro Mascagni, malgrado gli affari del Liceo richiedessero la sua presenza a Pesaro, dovette trattenersi in Russia qualche giorno di più per cedere alle insistenze che gli venivano da ogni parte, di altri concerti.

PER IL RE UMBERTO

E GIUSEPPE VERDI

I funerali del compianto re Umberto - La Messa palestriniana al Pantheon - La Messa di Requiem di Verdi a Vienna - Il conte Nigra e il bastoncino di Rossini.

Un telegramma dell'on. Panzacchi, allora sotto segretario alla Pubblica Istruzione, invitava il maestro Mascagni a lasciare momentaneamente il Liceo di Pesaro e a recarsi a Roma. Si trattava di affidare al Maestro la direzione della Messa funebre che doveva eseguirsi al Pantheon, in occasione dei funerali solenni all'arrivo della salma del compianto Re Umberto.

Mascagni, appena giunto in Roma, si recò al Pantheon, dove il ministro Panzacchi, l'on. Sacconi, e il commendatore Fiorilli lo attendevano.

Sacconi, alla cui direzione erano stati affidati gli addobbi del tempio, dichiarò subito al Maestro che non credeva opportuno di erigere per la musica un palco, e poichè il Maestro espresse lo stesso avviso, si deliberò di comune accordo di scegliere per la massa corale, il coro dietro l'altare maggiore.

L'on. Panzacchi non nascose al Mascagni che il ministro Gallo, il quale si era particolarmente interessato delle questioni che agitavano il Liceo di Pesaro, aveva voluto chiamarlo a Roma per dargli come una soddisfazione morale in compenso dei dispiaceri sofferti, interpretando così il sentimento della cittadinanza romana che aveva dimostrato il suo vivo compiacimento per tale scelta.

Il maestro Mascagni espresse al Sotto segretario tutto il suo compiacimento per l'onorifico incarico, dichiarando di porsi a completa disposizione del Ministro.

L'on. Gianturco, musicista coltissimo, aveva espresso il desiderio che, per la circostanza, fosse eseguita la Messa di Cherubini; il Maestro avrebbe preferito quella del Verdi, ma dopo una lunga discussione, alla quale parteciparono anche il prof. Sgambati e il cav. Parisotti, in rappresentanza del Liceo di Santa Cecilia, e della R. Filarmonica romana, si convenne di comune accordo di eseguire invece tutta musica alla Palestrina, cioè voci sole, senza orchestra.

A questa decisione si arrivò, e perchè lo spazio del *Coro* del Pantheon risultava troppo piccolo per una grande massa, e perchè, sopratutto, trattandosi di una sventura nazionale, si voleva dare alla esecuzione musicale un carattere eminentemente mistico, sopprimendo tutte le pomposità così inopportune in quell'ora di generale commozione.

Il Maestro fu molto contento di quella decisione, e propose di invitare telegraficamente tutti i Conservatorî italiani a concorrere con gli elementi migliori ad una esecuzione, che doveva avere così spiccato carattere di italianità.

L'invito fu subito accolto, e il maestro Mascagni potè disporre di una massa corale di primissimo ordine. Accordatosi con monsignor Lanza, cappellano maggiore del Re, si iniziarono subito le prove della Messa, della quale, da alcune lettere inviate a Pesaro, si desume che il Maestro fosse pienamente soddisfatto del risultato ottenuto.

L'8 agosto 1900 così egli scriveva alla sua signora:

Quando riceverai questa lettera, io sarò già al mio posto al Pantheon. Impossibile descriverti tutte queste mie giornate di lavoro e di febbre. Stamane ho fatto la penultima prova e stasera avrà luogo la prova generale. L'esecuzione sarà straordinaria. Sono riuscito ad ottenere dalla massa effetti di precisione e di fusione non facili a raggiungersi. E, a mia volta, ho penetrato la musica palestriniana, curando sopratutto, che il sentimento dal quale quelle pagine sono così potentemente materiate, si diffondesse nella maestà del tempio. E credo di esservi riuscito.

Ieri sera tutta la massa corale mi fece una simpatica dimostrazione, applaudendomi ripetutamente.

9 agosto. — È impossibile descriverti la giornata di oggi, darti una pallida idea dei funerali pel povero Umberto. Dai giornali appren-

derai meglio che da me, l'imponenza delle cerimonie. Io mi limiterò a raccontarti la mia giornata. Mi sono levato alle cinque e mezzo, ma non ho potuto dormire, perchè via Nazionale era animatissima, e fin dalle quattro erano cominciate a sfilare le truppe. La finestra della mia stanza, all'albergo del Quirinale, dà proprio sulla via Nazionale; mi è stato possibile quindi assistere allo sfilamento del corteo. Ad un'altra finestra dell'albergo c'era la Darclée, venuta espressamente questa notte, per i funerali. Mi ha detto che ripartirà questa sera.

Quando è giunto l'affusto di cannone, colla cassa coperta dalla bandiera tricolore, ho provato una stretta al cuore. Era difficile, in quel momento, trattenere le lagrime e i miei occhi erano inumiditi.

Dinanzi al carro c'era il suo cavallo coperto di velo nero. Subito dopo veniva re Vittorio, pallidissimo in volto.

Andantino.

Appena passate le rappresentanze delle varie case regnanti estere, ho lasciato in tutta fretta l'albergo per arrivare in tempo al Pantheon. Sono uscito da una porta laterale dell'albergo, dove mi aspettava una carrozza e sono arrivato prestissimo a destinazione, traversando tutti i cordoni di truppa. L'esecuzione della Messa è stata perfetta. Appena terminato il mio ufficio e mentre continuava la funzione della benedizione della salma, sono sceso nell'interno del Pantheon. Quale spettacolo!

Le due Regine, vestite di nero, e coperte di velo nero, erano di fronte al Re, circondato da tutti i Principi. Quando il clero è uscito, Re Vittorio è andato a salutare le due Regine, che si sono ritirate.

Un'impressione dolorosa è stata quella di vedere la Regina Margherita inchinarsi al figlio Re ed uscire dal Pantheon, dando la destra alla Regina Elena.

Il pubblico piangeva silenzioso: e qualche voce ripeteva sommessamente, all'indirizzo di Margherita: "Santa! Santa!" Quale forza d'animo ha dimostrato l'augusta Signora!

Perdura l'ottima impressione della esecuzione della Messa. Impossibile dirti le congratulazioni ricevute da uomini eminenti.

Oggi sono andato da Panzacchi per congedermi da lui. L'ho trovato entusiasta; mi ha detto che tutti erano commossi e mi aggiunse testualmente: " La Regina Margherita non parlò con nessuno, ma io, che Le ero vicino e che La osservavo attentamente, ebbi l'impressione che in certi momenti, attraverso il suo grande dolore, abbia provato un senso di conforto al suono di quella musica indimenticabile. "

Nella ricorrenza del primo anniversario della morte di Giuseppe Verdi, il maestro Mascagni ebbe cortese invito dal Governo austriaco di recarsi a Vienna a dirigere a quel Teatro Imperiale la *Messa di Requiem* dello stesso Verdi.

Le accoglienze ricevute in quella occasione riuscirono veramente gradite al Maestro, la cui popolarità a Vienna, malgrado gli anni trascorsi, non era affatto diminuita.

Il Ministro della Pubblica Istruzione fu sollecito a ricevere il Maestro che si era recato a visitarlo, ed ebbe per lui e per la sua arte, per il paese nostro, espressioni infinitamente lusinghiere. Egli disse che in terra viennese, nessun maestro avrebbe potuto e saputo commemorare meglio la grande figura di Giuseppe Verdi, quanto Pietro Mascagni, natura forte e privilegiata d'artista, simbolo vivente e scintillante della genialità inesauribile della stirpe italica.

Nelle lettere scritte dal Maestro alla moglie, e riguardanti appunto questo colloquio, il Maestro non riesce a nascondere il senso di profonda impressione e di meraviglia insieme a quel linguaggio, che sorpassava i caratteri dell'amabilità e della cortesia, per assumere quasi un senso di schietta ammirazione contrastante con l'austera rigidità e freddezza dell'uomo che parlava.

Ambasciatore italiano a quell'epoca nella capitale viennese era il conte Nigra, che dimostrò per il Mascagni vivissima simpatia. In un lungo colloquio col Maestro, l'Ambasciatore s'interessò particolarmente della questione del Liceo di Pesaro, della quale si mostrò pienamente informato; narrò poi che aveva conosciuto molto bene Rossini, e che partecipò, in nome dell'Italia, ai solenni suoi funerali a Parigi.

Prima che il Maestro si congedasse, il conte Nigra offerse al maestro un suo magnifico ritratto con dedica, chiedendo in contracambio al Mascagni un autografo.

Accoglienze non meno simpatiche il Maestro ebbe da Mahler, il grande direttore del Teatro Imperiale di Vienna. Il Mahler gli

domandò subito, se eseguita la *Messa di Requiem*, sarebbe stato disposto a dirigere per una sera la *Cavalleria*. Il Maestro si riservò di decidere, attendendo i risultati della *Messa*, che è superfluo aggiungere riuscirono una nuova e solenne affermazione dell'arte interpretativa del Maestro e del valore dei nostri cantanti.

Interpreti principali erano infatti il nostro Checco Marconi e il Navarrini, che suscitarono un vero fanatismo.

Direttore ed artisti ebbero ovazioni interminabili; a Mascagni furono regalate due bellissime corone d'alloro. In occasione della seconda replica della *Messa*, il Maestro così scriveva alla signora Lina:

Andantino agitato.

. . . . . .

È impossibile descriverti la festa di oggi per la seconda esecuzione della *Messa*. La sala era piena zeppa, anche più piena, se è possibile, della prima sera. Non ti parlo degli applausi e delle chiamate, che furono innumerevoli, ti dirò solo, che alla fine della *Messa*, le acclamazioni sono state così frenetiche, che rimasi veramente commosso.

L'esecuzione — più fusa — è riuscita migliore della prima sera specialmente per parte dell'orchestra perfettissima e dei cori ottimi. Sempre superbi Marconi e Navarrini.

Mi sono state offerte parecchie corone, poi il Principe e la Principessa di Fürstenberg hanno voluto regalarmi le loro fotografie con autografi. Ed il Principe mi ha dato pure le insegne dell'Ordine, che egli ha il diritto di conferire. Mi ha dato l'insegna di primo grado; e cioè un magnifico gioiello in brillanti, colle sue iniziali sormontate dalla Corona.

Ma un regalo assai prezioso, un regalo veramente inestimabile mi attendeva poco dopo. L'ambasciatore nostro conte Nigra, mi ha donato il bastoncino che Rossini portava sempre nelle sue passeggiate a Parigi e a Passy, e me lo ha accompagnato con una magnifica lettera, nella quale risulta, che il bastoncino apparteneva a Rossini e che il conte Nigra lo ebbe in dono dopo la morte del glorioso maestro, come eredità e che lo offre a me, perchè lo conservi con devozione.

Il bastoncino ha un piccolo pomo in oro colla cifra *R.*

Intanto il Malher, dicendosi interprete del desiderio delle maggiori notabilità viennesi, insiste perchè io diriga una rappresentazione di *Cavalleria.* Da principio ero esitante, ma poi ho finito per accondiscendere."

Ed ecco come il Maestro racconta l'esito di questa recita straordinaria della sua popolarissima opera:

. . . . . .

È impossibile descriverti, cara Lina, lo spettacolo di ieri all'Opera È il più grande de' miei successi. Quando mi presentai, fui accolto dal pubblico magnifico, che affollava la sala, da una triplice ovazione. Sul leggio c'era una magnifica corona coll'iscrizione: "*All'illustre ospite, il Teatro Imperiale.*"

L'esecuzione per parte dei cori fu straordinaria, per parte dell'orchestra meravigliosa. Tutti mi dicono che non c'è stata, da molti anni un'esecuzione così perfetta, così potente di *Cavalleria.* Gli artisti cantarono con molta anima. "Santuzza" era un po' vecchiotta, il baritono ottimo, il tenore Schöderer cantò il brindisi in italiano, e il pubblico gli fece una grande ovazione.

All'intermezzo gli applausi divennero addirittura assordanti: erano urli. Dovetti ringraziare tre volte e concedere il *bis.* Alla fine dell'opera, le dimostrazioni si rinnovarono con maggiore intensità. Il *regisseur* venne a prendermi e mi condusse sulle scene. Venne anche il direttore Mahler, che mi abbracciò affettuosamente. Dovetti presentarmi alla ribalta innumerevoli volte. Il publico continuava ad applaudire, senza accennare ad uscire dal teatro.

Oggi, tutta la stampa ha per me lodi... sperticate.

Per darti un'idea della mia popolarità a Vienna, ti dirò che ieri sera entrai in un caffè dove erano degli Ungheresi. Appena mi videro, per rendermi un onore attaccarono l'intermezzo di *Cavalleria.* Tutto il pubblico si mise a cantare il brano (perchè a Vienna tutti sanno a memoria *Cavalleria*), e poi mi fece un'ovazione, che mi obbligò ad alzarmi e ringraziare.

. . . . . .

LE "MASCHERE"

Le lettere all'editore Sonzogno - La risurrezione della "commedia dell'arte" e il significato delle "Maschere" - Il valore musicale dell'opera - Le simultanee rappresentazioni in sette teatri - La caduta e la rivincita.

Le *Maschere* — la commedia a soggetto che Illica aveva scritta quasi contemporaneamente all'*Iris* — aveva singolarmente eccitato la fantasia del Maestro. E attraverso le lotte che si svolgevano a Pesaro, il Maestro, seguendo un suo sogno d'arte nobilissimo, attendeva con grande fervore a rivestire di note il libretto d'Illica.

E il 1° ottobre del 1899, così scriveva al suo editore Sonzogno:

Carissimo signor Edoardo,

L'accanito lavoro mi impedisce di scrivere lettere: ecco la ragione del mio silenzio. Non ricordo di aver lavorato in mia vita tanto, quanto lavoro ora. E sono davvero contento delle *Maschere*. È un lavoro enorme, il più importante che abbia scritto fino adesso come mole, perchè è tutta musica che corre, che fugge, e ce ne vuole molta.

Fino a questo momento, ho già scritto duecento cinquanta pagine di musica, cioè tre atti buoni del *Ratcliff* e non siamo ancora a nulla. O meglio, siamo a buon punto per ciò che riguarda i pezzi dell'opera, ma c'è ancora da fare molto per ciò che riguarda *attacchi, recitativi*, ecc. ecc.

Secondo il mio sistema, non ho lavorato all'opera di seguito, ma a sbalzi, qua e là come mi veniva, ma il lavoro che ho già fatto, rap-

presenta ben più di due atti: il terzo è completo, meno il finale, il prologo è pronto, e la sinfonia sono sicuro che piacerà molto.

La difficoltà di musicare le *Maschere*, sta principalmente nello *spirito* che deve avere la musica. Guardi un po' il *Barbiere di Siviglia!* C'è forse più spirito nella musica, che nello stesso libretto, che pure è così bello!

Ed io cerco naturalmente di fare della musica piena di spirito.

Le dico intanto, che i cambiamenti apportati al prologo, sono radicali ed efficacissimi.

A proposito, io ed Illica andammo a trovare Novelli e gli leggemmo il libretto. Novelli si entusiasmò al punto, che mi dichiarò, che assai volentieri avrebbe recitato il prologo alla prima esecuzione delle *Maschere*.

Io verrò domenica a Milano. Mi struggo di sentire l'impressione che le faranno le *Maschere*. Ci ho lavorato e ci lavoro con grande coscienza. È l'*ultima* opera mia e ci metto tutto l'impegno per *finire* come *cominciai*. Voglio sperare (anche per lei) di essere riuscito nello scopo.

Dopo le *Maschere*, punto e da capo! Ho sofferto troppo ed ho diritto ancora io a un poco di riposo. Sono tanti anni che spero invano di riposarmi un giorno, un giorno solo!

Con tanti saluti della Lina e dei bambini, accetti anche quelli del suo

affezionato e devoto
PIETRO MASCAGNI.

Il 6 dicembre 1899, scriveva così al suo editore, da Pesaro:

Carissimo signor Edoardo,

Sono lieto di dirle che, fra pochi giorni, avrò completato tutto il primo atto delle *Maschere*, il prologo è pronto, l'atto terzo manca soltanto del finale, il più indietro è il secondo atto, al quale mi dedicherò con lena, appena avrò terminato il primo.

Nelle vacanze di Natale, porterò o manderò a Milano una buona quantità di lavoro.

E il 17 dicembre scriveva così:

In mezzo alle lotte di partito, che in questi momenti turbano anche il Liceo Rossini, non tralascio un solo minuto di pensare alle *Maschere*, che procedono alacremente.

Lavoro tutte le notti senza riposo, senza tregua e sono certo di poterle consegnare nel febbraio prossimo la grande partitura d'orchestra. I primi due atti li consegnerò a fine dicembre, il terzo a metà gennaio, per piano e canto.

Da ieri ho abbandonato il primo atto, al quale, del resto, non mancano che tre pezzi di secondaria importanza, e cioè il "*quartettino* della polverina," la prima entrata del "Capitano" ed il recitativo di "Tartaglia," tutto il resto è già scritto.

Ho voluto di proposito abbandonare il primo atto, perchè mi è venuta un'idea. "Il quartetto della polverina" mi dà molto pensiero, inquantochè, da esso deriva un altro quasi consimile, nel secondo atto e da questi due quartetti deve poi scaturire il gran finale, che mi pare lo scoglio del lavoro.

Oltre tutto, i due *quartetti* ed il *finale*, sono di una forma difficilissima a rendersi con efficacia in musica. Non si potrebbe trovare qualche cosa di meglio, di più semplice? Io avrei ideato un finale originalissimo: la polverina dovrebbe far perdere la parola a tutti: nessuno più deve aprir bocca, e l'orchestra sola dovrebbe descrivere allegramente la posizione ridicola dei personaggi.

A questo mutismo del palcoscenico, dovrebbe far contrasto buffo ed impensato lo scilinguagnolo di "Tartaglia," che rimarrebbe unico a parlare con prestezza vertiginosa, fino al punto che il "Capitano," urtato dagli urli di "Tartaglia," tirerebbe fuori la gran spada; ed allora un grido generale di spavento e fuga di tutti.

Che cosa ne pensa? I "quartettini della polverina" rimarrebbero sempre, ma sarebbero ridotti ad una proporzione esigua.

Scrivo contemporaneamente ad Illica: veda a sua volta di parlargli e di comunicargli questo mio desiderio.

Intanto lavoro al secondo atto: ieri scrissi la *Pavana*, che mi pare una cosa riuscita.

In quanto alla *première*, anche io sono di avviso di darla al Costanzi.

Pesaro, 27 gennaio 1900.

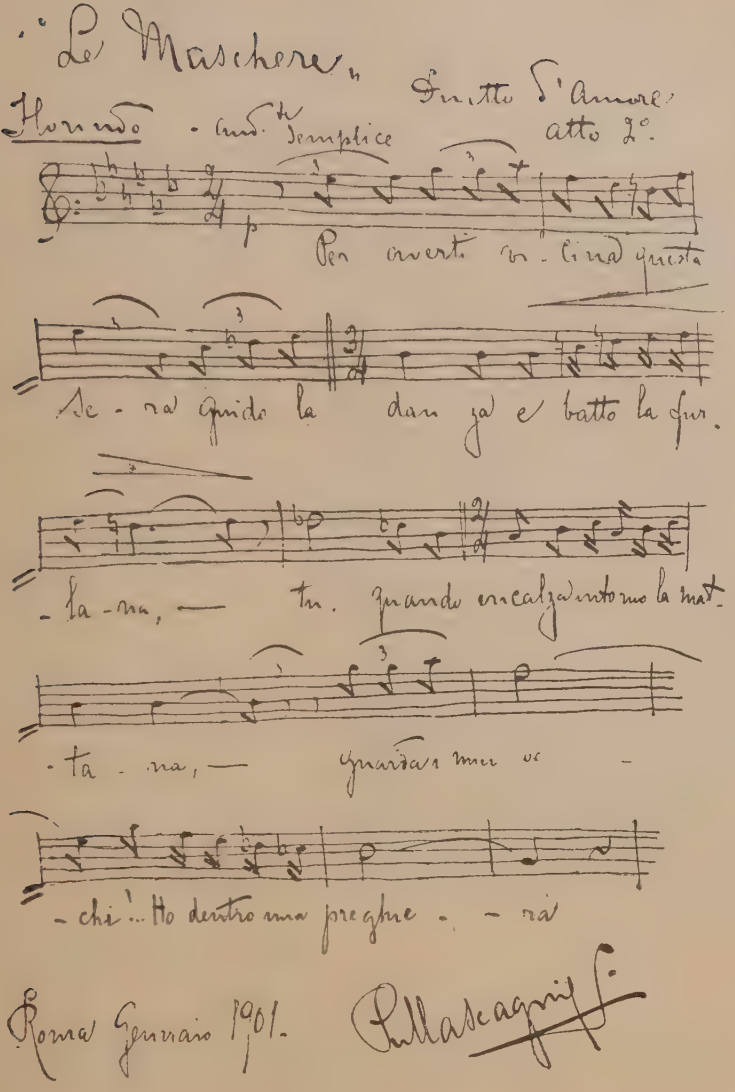
Carissimo signor Edoardo,

Sono in letto, colpito da una grave influenza. Però trovo modo di dirle che ho già scritto l'"inno delle maschere a Rosaura," il brano che più di tutti mi dava pensiero. E mi pare riuscito, e forse me ne servirò per il finale ultimo, tanto più che Illica mi ha dichiarato, che è deciso di cambiare l'attuale finale.

Del secondo atto mi mancano poche cose, e spero, fra un mese, tutto al più, di aver finito l'opera. Dovrò pensare poi, all'istrumentale, ma non si andrà oltre il mese di marzo.

Ma il 23 marzo, Mascagni scriveva al suo editore:

L'unico mio dolore è, che le *Maschere* sono rimaste a dormire da molto tempo. Io però ho terminato tutto, meno il finale secondo e il



finale terzo; quest'ultimo, perchè Illica mi disse di volerlo cambiare di sana pianta; l'altro, perchè non va nè punto, nè poco. Se avessi i nuovi finali, sarebbe questione di pochi giorni di lavoro. Aggiunga pure, che fui ammalato d'influenza per ventidue giorni, prima di andare in Russia, e che, guarito, dovetti recarmi a Venezia per una conferenza.

Illica mi scrisse, che, dopo l'andata in iscena dell'*Anton*, si metteva a mia disposizione, ma, fra la malattia, il viaggio in Russia, le lotte del Liceo, non ho trovato ancora un giorno libero. Eppoi, francamente, dai comunicati del *Secolo*, mi parve che Ella volesse rimandare le *Maschere* in autunno.

Del resto sono a sua completa disposizione e a disposizione di Illica, per quanto attraversi il punto più acuto della lotta a Pesaro. Se vogliamo accordarci fra di noi, disponga pure di me. E non dimentichi, che le *Maschere* ci sono, e ci sono per davvero! Mai mi sono sentito così sicuro come questa volta.

Pesaro, 3 aprile 1900.

In questi giorni più calmi ho riletto le *Maschere*. Sono rimasto contentissimo. L'opera c'è. E se anche il pubblico non la trovasse di suo gusto — tutto è possibile — io persisterei a ritenere, che questo lavoro è degno di tutta la mia considerazione, e che il tempo mi darà ragione.

Bisogna vedere, insieme con Illica, di modificare i due benedetti finali. Fatto questo, l'opera è pronta.

I miei guai qui a Pesaro, non sono ancora finiti; ma la bufera è passata per ora. Spetta adesso al Commissario di mettere le cose a posto. Io ho avuto tutte le soddisfazioni, ma momentaneamente. Presto seguiteranno ad attaccarmi. Vedrà!

La parte artistica e didattica dell'Istituto ha attraversato la crisi, senza risentire il benchè minimo danno.

In maggio, avremo i soliti quattro concerti, e tutto seguiterà ad andare regolarmente. Ma ho passato dei momenti ben tristi.

Basta, non ci pensiamo più. Ora ho bisogno di pace, di serenità, di aria libera e pura!

Alle *Maschere* dunque!

Suo
PIETRO MASCAGNI.

In una conversazione di amici, Pietro Ferrigni, noto nel mondo giornalistico e letterario con lo pseudonimo di *Yorik*, delineava rapidamente, con quella sua verve sprizzante di umorismo, una commedia che avrebbe voluto scrivere e che avrebbe intitolato: *Le maschere italiane a Roma.*

Nessuna allusione politica, malgrado quello che si potrebbe argomentare, giudicando così a occhio e croce: le maschere sono la personificazione dei volghi italiani al tempo in cui volghi erano

i popoli, volghi nei quali, intorpidita o addormentata era pure una coscienza, volghi che un sentimento faceva vibrare continuamente, e in cui si sentiva l'anima antica, anelante di risorgere e di adempiere il proprio destino.

Quando la schiavitù spezza le fibre dei popoli, questi ne portano a lungo le tracce, ma il ridestarsi è inevitabile. Precedono il risveglio dei sogni precursori infallibili che solo gli spiriti superficiali non avvertono o fraintendono.

Il tenore Amedeo Bassi ("Florindo") nelle Maschere *al Costanzi.*

Le maschere furono l'espressione della coscienza volgare prima, della coscienza popolare più tardi. Umili i loro principî, mano mano si vennero affermando e svolgendo, il riso giullaresco non tardò a convertirsi in riso sapiente.

Il riso, ha detto Rabelais, è proprio dell'uomo. Finchè un popolo piange, si può essere sicuri delle sue sommissioni, ma quando incomincia a ridere, comincia a pensare.

Da principio ciò avviene forse inconsapevolmente. Sono prima di tutto le proprie miserie, le proprie debolezze che offrono materia di umorismo. Nelle maschere, che popolarono ai bei tempi della commedia dell'arte il nostro teatro, è rappresentato il carattere delle varie regioni, rappresentato, s'intende, con la caricatura, la quale esagera le linee, ma lascia intatte quelle fondamentali della fisonomia propria di ciascun individuo, per modo che riesce facile riconoscerla.

Lentamente assurgendo, per così dire, da queste rappresentazioni particolari, ne derivò come una fusione naturale di tutti questi elementi, sicchè essi nel loro insieme rappresentano il popolo.

Però, quando il popolo ebbe conquistata la propria libertà non sentì più il bisogno di mascherarsi per dare sfogo ai suoi sentimenti, o per esprimere il proprio pensiero nelle pubbliche faccende. Mille altri modi gli furono allora offerti, e le maschere caddero e passarono ai musei, o rimasero delizia dei ragazzi nel teatrino dei burattini.

Ebbene Mascagni, interprete attraverso il libretto di Illica, di un pensiero di *Yorik*, ha raccolto sulle braccia le vecchie maschere sbandate, le ha ringiovanite e rimesse all'onore del mondo, e Arlecchino, Brighella e Pantalone, Florindo e Rosaura, uscite dall'angusto castello di legno o di cartone in un ambiente degno del loro passato, rivivono ora giocondamente innanzi al pubblico, che rivede simboleggiate in esse le proprie gioie, le proprie illusioni, i propri difetti.

Interrogato il Maestro intorno al significato della nuova opera, alle ragioni che lo avevano consigliato ad accettare il libretto di Illica, rispose:

" Che cosa sono in fondo queste mie *Maschere*? Che cosa vogliono rappresentare nel teatro contemporaneo se non un ritorno alla buona serenità delle nostre grandi tradizioni e al sorriso della commedia dell'arte?

" Ora il pubblico va a teatro per angosciarsi, per guastarsi la digestione con commozioni violente; noi, autori, sulla scena non sappiamo più ridere: si direbbe che la meravigliosa vena dell'umorismo italiano si sia disseccata con Rossini. Io sono stato preso dalla nostalgia di quel bel riso immortale, e ne ho tentata una rievocazione."

E a chi gli osservava che per un ritorno alla commedia dell'arte sarebbe stato meglio ricorrere all'incomparabile arguzia di quelle commedie goldoniane, il Maestro obbiettava:

" Non lo credo: il contenuto della commedia goldoniana è, in genere, molto leggero: essa risplende invece per la freschezza, la vivacità, lo scintillío del dialogo; ma questi pregi scompaiono, o si attenuano enormemente nella necessaria riduzione musicale. Bisognava dunque pensare a qualcosa di diverso. Non potevo, evidentemente, musicare una *pochade*.

" Avevo nella mente un'idea che coltivai con amore profondo: Illica mi comprese, e mettemmo insieme le *Maschere*, ossia i simboli dello spirito italico, sano, autentico, col commento di una rivista

satirica degli stili musicali di tutti i tempi, da Mozart fino ad oggi. E nel mio tentativo trovai l'aiuto preziosissimo ed il consenso entusiastico dei due ultimi interpreti della maschera italiana: Leigheb e Novelli. I due insigni attori mi prestarono il concorso dei loro studi e della loro esperienza in materia.

" Far risorgere la commedia dell'arte mi pareva, e mi pare, cómpito degno di un artista di coscienza. Rossini, il magnifico signore nostro, il grande ottimista del nostro teatro, non aveva forse col *Barbiere di Siviglia*, attinto alle sorgenti più pure della commedia dell'arte? E perchè, dopo di lui, nessuno di noi deve tentare di aprire sull'ambiente fosco del teatro contemporaneo uno spiraglio a quel sorriso, a quella satira gioiosa e serena che riallacci la nostra attività alla tradizione di gloria, ormai troppo lontana dal tempo nostro e dalle nostre anime?

" I miei personaggi discendono direttamente dalla commedia satirica, io ed Illica li abbiamo staccati da quel mondo per trasportarli nel nostro, con la ferma convinzione di servire, sia pure umilmente, le più alte ragioni dell'arte.

" E non può dirsi che il pubblico non possa o non voglia più accedere a questa forma, giudicandola oltrepassata. No! no! l'umorismo è eterno: eterno il giocondo spirito satirico della maschera italiana.

" Soltanto non abbiamo più, disgraziatamente, con essa alcuna consuetudine di vita. In musica meno che mai: non si trova più un " allegro. " Ma la verità impersonata dalla maschera è più viva, vibrante e fattiva che mai. Guardiamoci intorno; non si vede sfarfalleggiare per ogni dove Florindo, il fatuo, l'elegante, il leggero Florindo, in teatro, nei caffè, nei salotti, alle corse, in tutte le riunioni mondane? E Pantalone? la severa, povera figura di Pantalone, ma non spunta essa, ora più di prima, d'ogni luogo, in ferrovia, nei comizi, sulle fiere, sulle piazze, nelle città e nelle campagne? E Tartaglia dalla parola breve, tronca, caratteristica, ma dalla satira acuta e profondamente umana? Ed Arlecchino, spirito rapido, immaginoso, provato, chiacchierone, ma superficiale tanto quanto Tartaglia è profondo? E Brighella mezzano...

" No, no: le maschere, oltre che il prodotto rispettabile di una grande epoca, sono simboli di tipi e di verità che non muoiono: sono la rappresentazione evidente della vita, anzi della vita ironica, più vera. Via, dunque, esse son ben vive. Io mi sono appassionato

a questo tèma come a nessun altro, e mi sono studiato di dare a ciascun personaggio una sola forma peculiare, di assimilarlo con un genere di musica esistente, ed all'uopo ho cercato di rivestire le idee mie con lo stile dei più celebrati e conosciuti compositori."

Per raggiungere questo scopo, per *colorire* le figure tradizionali delle antiche maschere con una musica appassionata, intonata all'ambiente, il Maestro volle opportunamente richiamare in vita certe forme musicali dell'opera giocosa del settecento, rinfrescandole naturalmente e adattandole alle esigenze dell'arte moderna.

L'importante era che le forme tradizionali rievocate per l'occasione rispondessero al sentimento nostro, rinvigorite dalla freschezza del disegno melodico, dalla gagliardia del colorito orchestrale; ed infatti queste qualità indispensabili che non potevano far difetto in un compositore in cui il progresso è costante quale è il Mascagni, si trovano nel suo lavoro.

Lavoro dunque che potrà, è vero, venir discusso e più o meno favorevolmente nel suo complesso o nei suoi particolari, ma in cui è forza riconoscere due pregi essenziali: l'originalità della concezione, rilevante come l'ingegno di Pietro Mascagni tenda sempre a rinnovarsi, allontanandosi dalle vie prima battute, e l'indiscutibile carattere di schietta italianità che nell'opera sua si manifesta e si afferma.

La ricerca dello stile è, nelle *Maschere*, notevolissima, sia dal lato artistico per quell'aura di classicità che le pervade e l'avviva, sia dal lato tecnico per l'eccellente fattura.

Nè meno mirabile è l'orchestrazione dell'opera, per l'arte finissima dimostrata dal compositore nel trattare i varî strumenti e nel trarre dalla loro amalgama effetti e colori indovinatissimi. Ma sopratutto giova porre in rilievo come, anche in quest'opera, il Mascagni abbia largamente profuso le ispirazioni che sono il vero patrimonio della sua mente geniale. Certo, sono varie di pregio (e forse anche, indipendentemente dal loro pregio, variamente apprezzate) le produzioni che il fecondo compositore livornese ha già date al teatro e all'arte italiana; ma in tutte, anche nelle meno riuscite (o nelle meno apprezzate) s'incontrano pagine di tale bellezza, di tale originalità, di tale potenza, da potersi pur sempre concludere che Pietro Mascagni è il più forte temperamento di operista che abbia oggi l'Italia.

Le *Maschere*, ad eccezione di Roma, dove ebbero lieta accoglienza e furono replicate ben ventidue sere a teatro gremito e

plaudente, nelle altre città, dove furono contemporaneamente rappresentate la sera del 17 gennaio 1901, e cioè alla Scala di Milano, al Regio di Torino, alla Fenice di Venezia, al Carlo Felice di Genova e al San Carlo di Napoli, caddero fra urli e fischi. Eppure si trattava di un lavoro di grandissimo pregio e degno di ben altra fortuna.

E che così sia, lo dimostra più che qualunque meritata difesa, il successo che poco dopo, per esclusiva virtù intrinseca, era riserbata alle *Maschere*, perfino negli stessi teatri che qualche anno prima ne avevano decretato la catastrofe!

Ma le cause di quel simultaneo insuccesso vanno ricercate all'infuori del valore dell'opera.

Pochi artisti sono battaglieri più di Pietro Mascagni, ma certo nessuno è più combattuto di lui. Le ostilità cui furono fatte segno le sue *Maschere* non hanno precedenti nella cronaca teatrale del nostro tempo.

La critica, che, non può compiere l'ufficio suo se non giudicando obbiettivamente l'opera d'arte, questa volta fu insolitamente severa ed aspra, appunto perchè, invece di giudicare il lavoro, volle fare una requisitoria contro l'autore, anzi contro l'uomo.

E perchè? La ragione principale non è tanto recondita, ed è anche, se non lodevole, umanamente spiegabile, per chi ricordi che nelle sue conferenze, oltre che negli articoli polemici, il maestro Mascagni, da qualche tempo, andava facendo una vera crociata contro la incompetenza e la influenza dannosa della sedicente critica musicale.

All'artista in genere, e all'operista in ispecie, non giovano le qualità, veramente poco comuni, di scrittore e di parlatore, quando se ne valga per sostenere questioni d'arte, che direttamente lo riguardino.

Giuseppe Verdi, una volta sola, cedette all'impulso giovanile di trattare pubblicamente un po' male quelli che lo giudicavano a torto: dopo, alle chiacchiere dei suoi detrattori non rispose che con della musica, e tutto il mondo sa quale rivincita sia stata la sua.

Al contrario, Riccardo Wagner, anima altamente ribelle e sdegnosa, combattendo ancor più che sul campo pratico della scena, nei suoi scritti polemici, per effetto di questi, più che della sua musica si procurò il maggior numero di avversari implacabili.

Poichè dall'esempio dei grandi si deve trarre ammaestramento, certo sarebbe stato preferibile che Mascagni, fra i due esempi, avesse scelto quello, praticamente più utile, di Giuseppe Verdi.

Non è difficile il caso che l'opinione di una minoranza rumorosa nell'ambiente teatrale imponga una specie di suggestione alla maggioranza passiva.

Ora tutto ciò può essere avvenuto, ma ciò non toglie che anche altre cause, le quali non si debbono disconoscere, abbiano influito a determinare la simultanea caduta del lavoro in sei teatri.

Prima fra queste cause la gazzarra di *réclame* preventiva e inopportuna che si fece intorno all'opera, e che suscitò un senso di contrarietà in una parte del pubblico e nel resto una aspettazione esagerata, febbrile, alimentata dal fatto della rappresentazione contemporanea dello spartito in sette dei maggiori teatri della penisola.

E che cosa non si è detto intorno a questo avvenimento insolito, che, secondo gli uni, era un onore non toccato nemmeno ai nostri sommi, una *trovata* che sottraeva l'opera alle manovre della critica; secondo gli altri, poi, era un colpo di grancassa, esageratamente forte.

Eppure questa pretesa *trovata* ha una storia molto semplice quanto nota da un pezzo; era cioè derivata dal fatto che l'autore aveva promesso la *première* al Costanzi e l'editore si era invece impegnato per la Scala: non volendo, o non potendo cedere nè l'uno nè l'altro, si ricorse all'espediente di dare l'opera in ambedue i teatri la stessa sera.

Questo era già un rischio, che poi si moltiplicò per sette, quando si concesse l'opera agli altri teatri, ponendo in non cale l'esperienza, che insegnava quanto sia difficile mettere in iscena bene un'opera nuova in un solo teatro.

E l'esperienza ha avuto ragione, tanto a Roma, dove era l'autore, come, pur troppo, negli altri teatri.

La critica, intanto, aveva trovato il destro per vociare contro il colpo di grancassa andato a vuoto, e per scherzare su l'atteggiamento del Mascagni a *superuomo*, in causa della famosa *dedica* delle *Maschere*. La quale dedica non può essere un atto presuntuoso, una posa di superuomo, per la semplicissima ragione che non è stata scritta da Mascagni, nè per lui. È una verità, meno nota dell'altra ma non meno vera, che la dedica: *A me stesso...* con quel che segue, fu scritta scherzosamente da un giovane letterato livornese

e premessa ad un suo volumetto di versi... molto sdruccioli, che forse, per questa loro particolarità, non potevano essere dedicati ad altri.

Al Mascagni piacque l'originalità dell'idea, e scherzando, lui pure disse di volerla adottare per le sue *Maschere*. Nell'edizione dello spartito la dedica non c'è; ma che importa: gl'intervistatori di mestiere l'avevano ben divulgata sul serio per tutti i giornali.

Pietro Mascagni, dopo il caldo sicilianismo di *Cavalleria*, dopo la meravigliosa pittura primaverile del second'atto di *Amico Fritz*, dopo *Guglielmo Ratcliff*, affermazione possente e gagliarda del suo talento, e dopo l'*Iris*, una delle più ardite emancipazioni da tutte le vecchie formule dell'arte, e che dall' " inno al sole " fino all'ultimo radioso accordo scintillante e potente che chiude il terzo atto, rileva l'ardimento, la snellezza, la disinvoltura della mano che li plasmava, Mascagni subì l'attrazione di quell'onda luminosa di melodia che sgorga dalle opere dei vecchi maestri del settecento, il fascino di quella musica che spiega le ali leggiere pel cielo italiano, riempiendolo delle sue note, tutte letizia, accoppiata a tutta le tenerezze del sentimento, e compose le *Maschere*, ardito riavvicinamento a quella musica allegra, semplice nei mezzi, fresca d'immortale giovinezza, che è appunto quella di Cimarosa e di Mozart.

La continua e geniale freschezza del suo spirito ha sognato la vena limpida, elegante, garbata dei vecchi precursori; ha sognato quella forma che si trasfuse più tardi nel turbine giocondo di Rossini, e più tardi ancora nella leggiadra fioritura del *Falstaff* verdiano, e l'opera le *Maschere*, nelle strofa appassionata che si disegna talvolta limpida e suggestiva, nel succedersi dei disegni melodici, delle arie, delle cavatine, delle serenate, dei quartetti, rappresenta da un lato un tentativo di ritorno alle pure fonti da cui derivò la lirica italiana, dall'altra l'affermazione del pluriforme pensiero musicale dell'autore.

Nelle *Maschere*, attraverso la gioconda festività dei personaggi, tra i lazzi e le scappate birichine di Arlecchino e di Brighella, e le civetterie di Colombina, corre la nota appassionata di Rosaura, l'eterno femminile, e di Florindo, l'eterno innamorato, e in

questo impasto di ritmi, ora comici, ora delicatamente teneri, c'è tutta la geniale personalità del Maestro, che non rinunzia a nessuna delle preziose conquiste musicali, a nessuno dei coefficienti speciali, che sono la gloria dell'orchestrazione moderna.

Il carattere particolare di ogni scena e di ogni personaggio è reso con un senso di meravigliosa continuità, e Mascagni ha trovato note ed accordi in armonia coi vari tipi, e c'è da per tutto una varietà e una ricchezza d'atteggiamenti che potranno forse sfuggire ad una prima audizione, ma che il pubblico saprà a suo tempo valutare ed ammirare.

La sinfonia delle *Maschere*, il brano magnifico col quale s'inizia lo spartito, rimarrà una delle pagine più fresche, più scintillanti di vita e di grazia di tutta la produzione mascagnana. È un torrente di gioia. Il riso vi è fresco e limpido, vibra luminoso e sinuoso, scroscia e spumeggia, si sgrana in fluide cascate di perle dagli archi dei violini, si frange in rivoli, si sfiora in ghirlande, si accresce, dilaga da per tutto in una sinfonia maravigliosa di piacere e di vita.

E la " romanza di Rosaura, " e il " quartettino della polverina, " e il grande finale concertato del primo atto, e tutto il secondo atto con la " Pavana," la " Furlana," il finale di una ricchezza e di una varietà contrappuntistica maravigliosa e i quartetti del terzo atto, la " serenata delle serenate," il " gran coro delle maschere " col quale si chiude l'opera, sono pagine che si impongono all'ammirazione, pezzi di squisita fattura, ricchi di ispirazione, che dopo l'indecente scempio della prima sera, il pubblico ha riudito e riode sempre con schietto godimento.

A Roma, dove l'opera fu diretta dallo stesso autore, il successo fu autentico e spontaneo: nè il contraccolpo delle sei cadute simultanee negli altri teatri d'Italia modificò il giudizio veramente lusinghiero, espresso la prima sera. Chè anzi il successo andò sempre più aumentando, e, fatto assolutamente nuovo negli annali teatrali, mentre altrove si continuava a discutere sulla stranezza, sulle deficienze dell'opera, a Roma le *Maschere* continuavano a replicarsi per *ventidue* sere fra gli applausi del pubblico affollatissimo. E nelle stagioni successive, l'opera apparsa in altre edizioni allo stesso Costanzi e all'Adriano, trovava le stesse festose accoglienze, mentre a confermare il verdetto romano, altre città, comprese talune di quelle che *pollice verso* concorsero alla sua caduta, vollero decretarne la rivincita.

A titolo di curiosità e perchè rispecchia assai fedelmente una speciale condizione di spirito all'epoca in cui le *Maschere* di Mascagni apparvero sulle scene di sette teatri, mi piace riprodurre una lettera che il Maestro scrisse a Luigi Cesana, l'autorevolissimo direttore del *Messaggero*.

La lettera porta la data del 9 febbraio ed è la seguente:

Caro Cesana,

Ora che tutti si sono sfogati nei modi più bizzarri intorno alle mie *Maschere*, che pure al Costanzi hanno richiamato ad ogni successiva rappresentazione un concorso veramente grande di pubblico, mi permetta che dalle colonne del suo diffusissimo *Messaggero* io dica qualche parola, non per difendere la mia musica, ma per discutere i vari giudizi dei critici e i disparati e contraddittori verdetti dei pubblici italiani, ma soltanto per rispondere in blocco alla innumerevole quantità di lettere, di cartoline, di telegrammi, che si è rovesciata su di me, all'indomani della prima rappresentazione, con la veemenza di un torrente in piena.

Divido in tre sezioni questa inondazione cartacea. Nella prima, colloco gli amici e tutti coloro, che pur non conoscendomi personalmente, mi hanno inviato parole di simpatia e di affetto e dimostrano di aver fede nel mio avvenire.

Questa fede la sento anch'io, e posso con orgoglio affermare che la burrasca di questi ultimi giorni, anzichè scoraggiarmi, ha rinvigorito la mia energia, ritemprate le mie forze, acuito la mia volontà, e a quell'ideale artistico, che non è sempre dato raggiungere, ma al quale ho costantemente mirato, continuerò a consacrare tutta l'anima mia, tutta la mia giovinezza, con la coscienza di non lavorare indarno per questo teatro lirico, che è tanta gloria dell'arte italiana.

Passo alla seconda categoria, ahimè! la più numerosa. In essa colloco quei signori, che trincerandosi dietro l'anonimo, si rallegrano del mio fiasco, inneggiano esultanti ad ogni caduta di chi pensa e produce, e vagano dall'impertinenza plebea alla ingiuria raffinata.

Nelle infinite lettere indirizzatemi, raccomandate o no, io vengo maltrattato (e come!) non solo come compositore, ciò che è un naturale diritto per tutti, ma finanche come uomo privato: non si risparmiano nè la mia famiglia, nè i miei bambini, ai quali furono anche offerte delle cartoline con disegni tutt'altro che lusinghieri per me, accompagnate da commenti e da apostrofi, che sono la prova evidente dei nobili sentimenti e della gioia ferocemente demolitrice di chi le ha inviate.

Tutta questa gente è unanime nell'esprimere l'augurio che si formi il vuoto intorno a me; che nessuna nota musicale sia più scritta da me,

che sull'opera mia, non del tutto sterile ed infeconda pel teatro italiano, cada inesorabile l'oblio.

Io sapevo di avere parecchi avversari e qualche nemico, ma davvero non avrei immaginato, che potessero prolificare così rapidamente, e dinanzi a questo fenomeno di fecondità prodigiosa, — che ricorda quella di certi insetti — io penso con profonda tristezza al dolore, che a tutta questa brava gente avrei involontariamente arrecato se queste povere *Maschere* avessero in tutti i teatri d'Italia conseguito il successo che speravo, e che *raggiungerò malgrado* il parere contrario dei miei denigratori.

Alcuni di costoro, mi hanno perfino accusato nei giornali di aver voluto, con queste *Maschere*, turlupinare il pubblico. Che cosa rispondere mai?

Ma questi "beati figli del cielo," sanno essi che cosa costi il lavoro della mente e del cuore; sanno essi le ansie, le trepidazioni, le amarezze che accompagnano inesorabilmente la vita di un artista, nell'aspra battaglia quotidiana con un ideale che ci prende e che ci sfugge, e che afferrato si dilegua ancora; sanno essi che cosa significhi per chi ha combattuto e sperato, che cosa sia una battaglia d'arte, a ragione o a torto non vinta?

Passo alla terza categoria, che è la più importante, anzi la sola che mi ha invogliato a scrivere queste poche righe; alludo a coloro che hanno detto e scritto che l'esito felice delle *Maschere* a Roma è dovuto esclusivamente al bene che mi vuole il pubblico romano.

Rispondo, che nessun elogio ha mai maggiormente commosso il mio cuore più di questo, che per chi l'ha pronunziato doveva sembrare un'ironia. Se avessi dovuto spendere tutta la mia giovinezza, e se dovessi spendere tutta intera la vita per guadagnarmi e conservarmi l'affetto spontaneo dei cittadini di Roma, benedirei il mio destino e mi sentirei il più felice degli Italiani.

E a questa cittadinanza, che ha così squisito il sentimento dell'arte e che, per la sua stessa compagine, e per essere estranea a passioni editoriali, porta in ogni suo verdetto il senso della giustizia, della misura, volgo con animo riconoscente il mio pensiero ed esprimo i miei più vivi ringraziamenti.

GUAI E TRIONFI
IN AMERICA

La " tournée " in America - Una sosta a Parigi e l'incontro con " Folchetto " - A bordo del " Philadelphia " - L'arrivo a New-York - Gli incidenti coll' " Union " - I primi successi.

Contro la deliberazione del Consiglio di Amministrazione del Liceo di Pesaro, il Maestro non mancò di interporre ricorso alla IV Sezione del Consiglio di Stato; frattanto per dimenticare un po' le sofferenze che l'ingiusto allontanamento dal Liceo aveva procurate al suo cuore, finì per accogliere la proposta dei fratelli Mittenthal, impresari americani, per una grande *tournée* mascagniana con artisti, orchestra e cori italiani, da svolgersi a New-York e negli altri Stati dell'America del Nord.

Allontanandosi dall'Italia per un lungo viaggio e per un lungo periodo di tempo, era sopratutto preoccupato di doversi separare dai suoi figliuoli.

In una lettera, scritta alla vigilia della partenza da Livorno, in data del 23 settembre 1902, al suo carissimo e devoto ed affettuoso amico Peppino Hirsch, scriveva appunto così: " Il pensiero dei figli è troppo forte, ed io non so se potrò resistere: mi par di morire e forse la mia fibra forte cederà davanti a tanto dolore. Peppino, pensa ai bimbi. Ti serberò gratitudine eterna: pensaci tu, prega i buoni amici di ricordarsi de' miei figli! "

. . . . . .

Tra le carte del Maestro, ho rinvenuto alcune pagine di *album*, nelle quali egli ha raccolto certe sue impressioni di viaggio, da

Parigi fino all'imbarco sul *Philadelpia*, il transatlantico che doveva trasportarlo, insieme con la sua signora e gli artisti, a New-York.

Le riproduco integralmente:

25 settembre 1902. — Arriviamo a Parigi con un'ora precisa di ritardo, alle sei e tre quarti pomeridiane. Scendiamo al Nouvel-Hôtel. Pranziamo subito per vedere la grande città nelle ore della sera. Uscendo, ai *boulevards*, da uno dei tanti caffè, ci giunge il suono di un'orchestra, che esegue assai bene l'intermezzo di *Cavalleria*.

Questo piccolo episodio ci torna di buon augurio. Percorriamo a piedi tutti i *boulevards*, l'Opéra, la Madeleine fino alla Piazza della Concordia. Qui montiamo su di una carrozza e via di galoppo per i Campi Elisi. Giriamo attorno alla Torre Eiffel, e via di nuovo all'albergo. In Via Lafayette, accanto all'hôtel, entro, coll'amico Leonino Nunes, in uno stambugietto a prendere il vermouth. Il proprietario è un italiano, certo Motti, il quale, nel darmi il vermouth, mi guarda fiso fiso, poi domanda a Nunes se io ero il maestro Mascagni; e alla risposta affermativa, egli mi strinse forte forte la mano, dichiarandosi ben fortunato di conoscermi. Malgrado ogni sollecitazione, non volle che pagassi il vermouth.

26 settembre. — Abbiamo dormito bene, anche per la gioia di aver ricevuto un bel telegramma dei nostri adorati Mimì e Dino. Ci sono pervenuti anche parecchi telegrammi dei nostri amici, che ci hanno grandemente consolato.

Ieri sera all'hôtel, prima di andare a letto, ho trovato una lettera al mio indirizzo: la lettera era del signor Canè della *Tribuna*, che mi diceva come il comm. Caponi, corrispondente della *Tribuna* da Parigi, aveva desiderio di conoscermi personalmente e mi invitava, a nome dello stesso Caponi, a colazione con mia moglie: mi pregava intanto di telefonargli nella mattinata,

Appena alzato sono disceso per telefonare al Canè, che impegni precedenti mi impedivano di accettare il cortese invito del signor Caponi, *alias* " Jacopo, " *alias* " Folchetto. "

Ma appena entrato nella cabina, sono rimasto sorpreso di sentire gridare in italiano:

— Aspetto Mascagni.

Era un signore che stava al telefono.

Allora gli ho detto:

— Se aspetta Mascagni, eccolo qua!

Quel signore si è presentato allora a me. Era il signor Canè, che telefonava a Caponi. Mi ha ceduto il suo posto al telefono ed è in questa maniera che ho parlato la prima volta con " Folchetto. "

Quando gli ho spiegato che non potevo accettare la colazione, e andato su tutte le furie e, attraverso il telefono, mi ha risposto di non intendere ragioni e di volermi con lui, insieme con i miei amici.

E mi ha piantato in asso! Dopo dieci minuti vedo arrivare in albergo un Gioacchino Rossini, nato e spuntato. Ho avuto quasi un'allucinazione, o per lo meno una dolce illusione: mi è parso, nella mente sempre ingombra di cose pesaresi, di vedermi dinanzi la statua di Rossini, che figura nel primo cortile del Liceo, e mi è sembrato, per un attimo, che il *Gran Papà* si fosse alzato dalla sua poltrona per venire a stringermi la mano, proprio qui a Parigi, dove ancora vibra intensamente il ricordo dell'Immortale, e la vertigine dell'immaginazione mi ha portato fino a credere, che Rossini venisse a dirmi grazie per la santa battaglia che combatto per la grandezza del Liceo. Ma è stato un istante!

Quel Gioacchino Rossini non era altri che Giacomo Caponi. Buono e simpatico! Abbiamo fatto colazione tutti insieme al ristorante italiano di Arrigoni, al *Passage de l'Opéra*, rallegrato dallo spirito vivace e scintillante del Caponi.

27 settembre. — Alle otto e quaranta, parte il treno di Cherbourg dalla stazione di Saint-Lazare. Ieri sera avevo detto al personale dell'hôtel di svegliarmi alle sei e tutti i presenti scoppiarono in una grande risata.

Ma io avevo insistito spiegando, che mi ci vuole molto tempo per alzarmi e vestirmi, e che desideravo di essere svegliato alle sei precise. Tutti mi risposero allora che ciò era impossibile. Paese che vai, usanza che trovi. Alle sette sveglia e caffè nero.

Prepariamo in fretta le valigie e andiamo alla stazione. Questo treno, composto di sole vetture di prima classe, va per conto della International Navigation Company, che sarebbe il *troust* della navigazione, dove è compresa anche l'American Line, e porta soltanto i viaggiatori che hanno i posti di prima classe sui piroscafi della Compagnia; ad ogni vagone è attaccato un cartello coi nomi delle persone che vi debbono salire. Ma il treno non è affatto bello nè comodo. I vagoni non sono intercomunicanti e per andare al *wagon restaurant* bisogna scendere dal proprio scompartimento, con grave disagio. Anche su questo treno regna il vecchio lumicino ad olio. La velocità però è quasi allarmante. Giungiamo a Cherbourg alle tre e trenta pomeridiane.

In una specie di baraccone c'è l'ufficio della posta e del telegrafo. Quale gioia! Trovo un telegramma di Mimì e di Dino e un altro di Emilietta. Trovo poi altri cinque telegrammi di amici, il cui saluto mi commuove fino alle lagrime. Rispondo a qualche telegramma e mando con la Lina un bacio ancora ai bimbi adorati. Ci dobbiamo imbarcare alle quattro e tre quarti. Intanto i facchini lavorano al trasporto dei ba-

gagli. Però non ci imbarchiamo direttamente sul *Philadelphia*, perchè i grandi piroscafi pescano troppo, e non possono entrare nel piccolo porto di Cherbourg.

Ci mettiamo in moto col piccolo piroscafo, che si chiama *Ariande*, alle quattro e tre quarti precise, e ci inoltriamo nel grande porto militare di Cherbourg, dove sono ancorate sette corazzate, che noi attraversiamo trionfalmente. Dopo una ventina di minuti, ci fermiamo vicino alla diga del porto militare, attendendo il *Philadelphia*, non ancora avvistato.

Mascagni a bordo del Philadelphia.

Il porto militare di Cherbourg è abbastanza interessante: la diga che ripara le navi, dista circa due chilometri e mezzo dal piccolo porto ed è lunga quasi due chilometri, distendendosi in curva, proprio come il molo nuovo di Livorno. Tutta la diga è fornita di cannoni a gruppi di cinque pezzi per ciascun gruppo; alla punta *est* c'è il fortino guarnito di molte artiglierie. Poi c'è un altro forte separato, e poi ecco le fortificazioni terrestri.

Attendiamo molto tempo ancora senza che il *Philadelphia* compaia. Finalmente, al di là della diga si scorgono l'alberatura e le ciminiere altissime del superbo piroscafo. Io sono uno dei primi ad avvistarlo, grazie al binocolo poderoso che posseggo.

Intanto siamo rimasti sempri fermi sull'*Ariande*, dentro la diga. Il *Philadelphia* si avanza con una velocità ammirabile; ad un certo punto fa dei segnali, e l'*Ariande* si rimette in moto per compiere un'evoluzione, ritornando poi nella posizione primitiva, ma più vicino alla diga.

Il *Philadelphia* entra nel porto militare dalla punta *est*, alle cinque e tre quarti pomeridiane. Lo spettacolo è splendido: dal lato *nord* la diga fortificata, col *Philadelphia* maestoso ed imponente, che arriva a tutta velocità; ad *est* le fortificazioni terrestri; a *sud* le sette corazzate all'àncora e lo sfondo della piccola città; ad *ovest* l'immensità del mare. Il *Philadelphia* si ferma a trecento metri da noi, e lo raggiungiamo subito, attaccandoci alla sua sinistra. E così, senza ancoraggi, si opera il trasbordo dei passeggeri e dei bagagli. Alle sei e mezzo è finito, il piroscafo salpa. Il mare è incantevole, il cielo purissimo.

Prendiamo subito possesso della cabina, che è a quattro posti e che occupiamo in due. Alle sette pomeridiane c'è pranzo; non c'è tempo da perdere: una lavata, una pulita e via. Le trombe suonano: *A tavola!*

La Lina è piena di coraggio e di spirito, ma appena si siede, comincia a sentire il beccheggio del piroscafo ed impallidisce. Il beccheggio si fa sempre più sensibile; dopo pochi istanti, la Lina si ritira in cabina e va a letto. Io pranzo con Smith e con Cappelli, il marito della prima donna Bianchini-Cappelli, la quale non ha avuto la forza di muoversi dalla cabina.

Dopo pranzo saliamo sul ponte a fumare un sigaro: la sera è sempre bella ed il mare abbastanza tranquillo; il beccheggio del piroscafo è discretamente forte per la grande sua velocità.

Finora non soffro nulla, all'infuori di un po' di mal di capo, cagionato, probabilmente, dalla confusione di questi giorni.

Intanto, nella notte magnifica, il mio pensiero vola al mio paese, ai miei figliuoli cari che ho lasciato. È per loro, per loro soltanto, che mi avventuro a queste fatiche, a questi disagi. Io voglio che la loro giovinezza sia tranquilla e felice, che essi non sentano le asprezze che accompagnarono la giovinezza mia!

In questa ora notturna sento una strana esaltazione nel mio spirito. Col rullio della nave mi ronzano intorno all'orecchio strane melodie...

Sono rimasto parecchio tempo in coperta. L'amico Cappelli ha parlato di tante cose, facendo talvolta sforzi vigorosi per vincere una certa balbuzie, divenuta, lungo la traversata, più sensibile; ma io non ho udito nulla, nulla.

Alla mezzanotte mi sono ritirato in cabina e il sonno mi ha vinto.

È un peccato che le pagine del diario finiscano qui. Se il Maestro avesse avuto il tempo di raccogliere, sia pure brevemente, i non pochi episodi che caratterizzano queste sue *tournées* americane, avrei potuto offrire ai lettori delle narrazioni assai interessanti.

Fortunatamente Peppino Hirsch, al quale il Maestro non mancò di scrivere durante la sua lunga permanenza nell'America del Nord,

mi ha favorito parecchie lettere del Maestro, con le quali non è difficile ricostruire questo singolare periodo della vita di Mascagni.

Una prima lettera è scritta da bordo del *Philadelphia* e porta la data del 3 ottobre 1902 ed è concepita così:

Caro Peppino,

Ti scrivo da bordo; domattina saremo a New-York. Il viaggio è stato ottimo. Abbiamo avuto un giorno solo di mare grosso, ma per il resto della traversata non ho passato dei giorni più calmi di questi. Il mare mi fa bene; mi par di essere ringiovanito: ho mangiato con formidabile appetito.

Il *Philadelphia* è superbo; c'è tutto, perfino la tipografia per stampare il *menu* di ogni pasto. C'è anche il telegrafo senza fili (Marconi), e stamane ho telegrafato ai bimbi. Volevo telegrafare anche a tutti gli amici, ma... ci voleva un patrimonio.

Ti giuro che è una bella soddisfazione, trovarsi in mezzo all'Oceano e poter tuttavia telegrafare alla famiglia, con un bel sigaro toscano in bocca e un bel piatto di maccheroni al pomodoro in corpo! Il maestro di casa me li ha fatti fare tutti i giorni.

Ci siamo molto divertiti: ho giuocato a tutti i giuochi, inglesi ed americani, distinguendomi specialmente allo scopone con le nostre carte napoletane. Anche a bordo, come a Pesaro, a Roma, a Milano, sono stato invincibile allo scopone!

Ho partecipato anche ad un concerto di beneficenza, con tanto di programma stampato; è inutile dirti le accoglienze che mi sono state fatte. Sono stato trattato come un sovrano!

Viaggia con noi il celebre generale Booth, dell' "Esercito della Salute," col suo stato maggiore. È una figura interessante.

Sono riuscito a dimenticare un po' i miei guai e a rimanere quasi sempre di buon umore. Domani cominceranno le preoccupazioni e le noie. Pensa un po' quanta gente è affidata a me, per questa *tournée*.

Fammi avere presto notizie dei figliuoli, che ti raccomando vivamente.

Ti abbraccio con affetto sincero.

Tuo
PIETRO.

Montreal, 31 ottobre 1902.

Caro Peppino,

Speravo scriverti da Buffalo, ma non ebbi dieci minuti disponibili. Però ti mandai dei giornali, che spero avrai ricevuto. Tu sai che a New-York ho dovuto sostenere una lotta terribile. Prima di tutto, l'ele-

mento tedesco, che qua è fortissimo e cerca di sopraffare l'elemento italiano, non poteva vedere di buon occhio la mia venuta agli Stati Uniti, non tanto per la Compagnia italiana che ho portato con me, quanto per me personalmente e per le opere mie.

Tutti sanno quanto io combatta per sostenere l'arte italiana in tutto il mondo: la *tournée* in Germania con l'orchestra italiana, la *Messa* di Verdi e lo *Stabat* di Rossini non sono ancora dimenticate dai Tedeschi, i quali temono però che io voglia continuare.

A New-York, approfittarono di una combinazione insignificante per crearmi tutti gli ostacoli: alla partenza dall'Italia, mancarono otto professori, che decidemmo di sostituire a New-York. Ma quando giunsi qui, trovai un vero sfacelo. Figùrati, che il segretario dell'orchestra, la quale mi aveva preceduto di qualche giorno nella partenza, aveva avuto la peregrina idea di spedire la musica direttamente a New-York, onde la Compagnia si trovò durante la traversata senza musica e non potè fare nessuna prova, mentre il maestro Iacchia doveva concertare tutte le opere nei quindici giorni del viaggio!

Trovai che l'orchestra aveva letto appena la sola *Iris*. Figùrati! Come sai, io arrivai il 4 ottobre, e il giorno 8 dovevo andare in iscena con tutte le opere pronte.

Ma i guai grossi vengono ora: l'orchestra era incompleta, perchè mi mancavano gli otto professori, che all'ultimo momento, avevano dichiarato di non voler più partire, e questi otto dovevano completare il numero di sessanta, stabilito per la *tournée;* però siccome a New-York l'orchestra doveva essere composta di settantacinque, mi mancavano quindi ventitrè suonatori.

L'impresa si era rivolta alla famosa società orchestrale *Union,* la quale aveva accettato di fornirci i professori che ci mancavano; ma all'indomani del mio arrivo, si presentò un gruppo numeroso di professori americani rumoreggiando.

Compresi subito che bisognava gettarsi senz'altro nella mischia, e conferii col capo dell'orchestra, il celebre violinista Francken (tedesco). Questi mi riferì che Mittenthal, il mio impresario, gli aveva dichiarato che l'orchestra italiana non era presentabile, ed aveva richiesto l'intera orchestra dall'*Union:* l'orchestra si era presentata puntualmente, ma Mittenthal aveva detto che il maestro Mascagni *si rifiutava recisamente di dirigere un'orchestra americana.*

Puoi immaginarti come restai! Chiamai subito Mittenthal, il quale negò assolutamente quanto aveva dichiarato Francken, e protestò con tutta l'energia contro una simile calunnia.

Vennero allora tre professori dell'*Union* a sostenere il Francken, e la cosa stava per prendere una brutta piega.

Mi bastò quell'episodio per comprendere che avrei dovuto sostenere una gran lotta per non compromettere la *tournée.*

Il giorno stesso, i grandi giornali di New-York riportarono l'incidente con un inverosimile spreco di particolari fantastici. Chi diceva semplicemente che io non volevo in nessun modo dirigere un'orchestra americana; altri inventava che l'orchestra italiana era stata protestata da me; altri, invece, sosteneva che non si poteva andare in iscena, e qualche maligno susurrava che la grande *tournée* si risolveva in una pura speculazione.

L'*Union* si rifiutava, contro le prime trattative, di dare i professori occorrenti a completare la nostra orchestra: o tutti o nessuno.

Però non essendo la stagione normale per gli spettacoli, mi venne il dubbio che l'*Union* disponesse di tutto l'elemento regolare, sapendo per scienza mia che tale orchestra si completa ogni anno con elementi stranieri.

Ebbi un'idea geniale: feci una dichiarazione pubblica sui giornali protestando contro tutte le voci insidiose e malevoli sul conto nostro; aggiunsi che non mi ero sognato mai di protestare l'orchestra italiana e che avrei diretto le mie opere con la mia orchestra, non sembrandomi nè giusto nè onesto abbandonare i professori che avevo portato espressamente dall'Italia; però dichiaravo formalmente che non mi era mai passata per la testa l'idea di rifiutarmi di dirigere un'orchestra americana, ed a provare la mia affermazione, mi offrivo di dirigere gratuitamente l'orchestra dell'*Union,* in un grande concerto al Metropolitan, ad esclusivo beneficio dell'*Union* stessa.

Questa mia dichiarazione produsse una grande impressione: portò tutti fuori strada. I giornali non sapevano più che cosa dire, e Francken fu costretto a pubblicare una lettera nella quale dichiarava che l'insistenza da parte dell'*Union* di voler eseguire le mie opere, doveva essere interpretata come un grande desiderio di suonare sotto la direzione del maestro Mascagni.

Ma la mia offerta non venne accettata, perchè l'*Union* non aveva l'orchestra completa; ma intanto le nostre esecuzioni orchestrali venivano da questi incidenti inaspettati ad essere preventivamente danneggiate. E non era stato nemmeno trovato il rimedio, perchè non era possibile avere nessun professore, non solo in New-York, ma neppure rivolgendosi agli altri Stati, essendo l'*Union* una società diffusa in tutta l'America del Nord.

Telegrafammo da per tutto, ma ci risposero negativamente. La cosa prendeva brutta piega perchè io non volevo darla vinta a nessuno, ed intendevo andare in iscena la sera dall'8 con *Zanetto* e *Cavalleria,* come era stato stabilito. Ma il giorno 6 eravamo allo stesso punto. Finalmente il 7 ci pervenne l'offerta di parecchi professori italiani resi-

denti a Filadelfia; qualche altro italiano appartenente all'Unione di New-York si unì a noi, protestando contro il contegno del Francken, e così la mattina dell' 8 a mezzogiorno ebbi l'orchestra completa. Raccolsi allora tutte le mie forze e compii un vero miracolo: la sera, come avevo promesso andai in iscena al Metropolitan con *Zanetto* e *Cavalleria*.

Il successo fu immenso. La Bianchini-Cappelli piacque moltissimo, la Mantelli è la beniamina del pubblico americano, il Bellatti fanatizzò con la Bianchini-Cappelli nel duetto fra " Alfio " e " Santuzza, " che fu una cosa nuova per New-York, tanto che si dovette bissare; Schiavazzi ebbe, con la sua bellissima voce, un successone. Il coro molto buono, ottimo, anzi, per la qualità delle voci fresche e per il numero (circa novanta). L'orchestra *perfetta*, ma ormai la leggenda esisteva, e i giornali di New-York se la presero coll'orchestra, ma a sproposito, tanto per dire qualche cosa. Se avessero circolato prima delle voci ottimiste sulla massa orchestrale, i giornali avrebbero detto mirabilia della mia orchestra! Eccettuati però i giornali tedescheggianti, i quali furono costretti a constatare il grande successo. E tutti indistintamente riconobbero che io ero un lavoratore eccezionale e che facevo dei miracoli. La puntualità della andata in iscena li sorprese tutti.

Il tenore Schiavazzi.

Certamente la gazzarra fatta ha nuociuto un poco all'Impresa, ma soltanto nei dintorni di New-York. Ora che siamo lontani, non abbiamo più nulla a temere. Ma intanto io dovevo pensare agli altri spettacoli, avendo pronta soltanto *Cavalleria* e *Zanetto*. (Ti dico, fra parentesi, che *Zanetto* qui piace più di *Cavalleria*).

Il 14 detti, a Filadelfia, l'*Iris*, che poi rappresentai a New-York il 16, quando tornammo per altre tre recite. *Iris* è stato un trionfo: è un genere che piace più qui che in Italia. *Iris*, in America, sono certo che rimarrà in repertorio, e mi darà maggior popolarità che *Cavalleria*.

Ma a Filadelfia ebbi altri guai terribili. L'elemento italiano di America, sopratutto quello che vive in Pensilvania, è composto di persone che generalmente si odiano fra loro. I partiti politici sono in continua lotta e bisogna vedere come si ingiuriano! Un partito italiano di Filadelfia aveva promosso un grande banchetto in mio onore; al mio arrivo era successo il finimondo: la folla era spaventevole; io e Lina riuscimmo a metterci in salvo, da quell'onda di entusiasmo popolare con l'aiuto della polizia.

Il corteo era imponentissimo: quarantadue bandiere, bande, fiori. E fin qui tutto era proceduto bene; ma quando fummo al banchetto, dovetti, con mio profondo rincrescimento, rifiutarmi dall'intervenire, perchè non volevo trasformarmi in uno strumento di lotta fra i miei connazionali. Aggiungi, poi, che ero stanco morto.

Non hai idea della mia vita! che lavoro! Dei giorni interi senza mangiare altro che due sandwichs e bere una bottiglia di birra, in piedi, nel mio camerino del teatro! Ho creduto di non poter resistere, ma Iddio mi aiuta. Fino a ieri sera, in ventitrè giorni, ho diretto ventotto rappresentazioni!

Il mio rifiuto per il banchetto di Filadelfia sollevò mille incidenti; il banchetto ebbe luogo egualmente, ma il console si ritirò. I giornali americani tedescheggianti profittarono di questo incidente per ricamare una quantità di storielle, e dissero, che durante il banchetto, si erano anciati insulti contro di me, e che si era messo con la faccia al muro il mio ritratto!

Devi sapere che era la *Società Mascagni* che dava il banchetto. In quasi tutte le città degli Stati Uniti, cominciando da New-York, c'è una società *Mascagni*. Non sapevo di godere una popolarità così straordinaria.

A Toronto (Canadà), sono addirittura presidente onorario della Società *Bersaglieri La Marmora*. E tutte queste società si sfogano ad offrirmi banchetti che io rifiuto.

Fortunatamente, le storielle furono smentite dai giornali americani, che dichiararono inesistenti tutte le fandonie messe in giro. Ora pare che un gruppo di ben pensanti cerchi di rimediare al mal fatto, e si vorrebbe protestare anche contro certa stampa che mi ha osteggiato, raccogliendo qualche migliaio di dollari per farmi un regalo. Basta, se son dollari... fioriranno.

Ai giornali di New-York e di Filadelfia, fecero eco, naturalmente, quelli di Saint-Louis e di Cincinnati, dove l'elemento tedesco è in prevalenza. Ma visto che io rimanevo *impermeabile,* e che continuavo serenamente il mio cammino fra gli applausi del gran pubblico, anche i nemici hanno trovato simpatico questo contegno di... noncuranza ed hanno cominciato a dire, che una tempra di lavoratore come la mia, doveva essere apprezzata nel paese dei forti lavoratori.

Del resto, le cose vanno ottimamente. A New-York abbiamo fatto affari d'oro: la prima sera si sono incassati 14.000 dollari, ieri sera a Toronto 6.000. Con le due recite di Montreal, stasera e domani, e con le tre di Boston, 2, 3, e 4 novembre, incasseremo completamente 180.000 franchi.

Tornando al giornale di cui ti ho parlato in principio, vedi di rilevare quella parte, che parla del coro e dell'orchestra, chiamandole due vere glorie. E così sarà sfatata la leggenda, che io sia qui soltanto per una speculazione finanziaria.

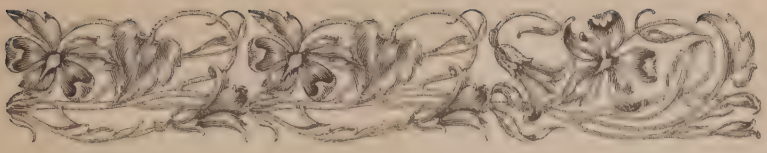
Finora non ho dato il *Ratcliff*, perchè fra recite e viaggi, non ho avuto tempo di far molte prove. Credo di poterlo rappresentare a Boston il 4 novembre, purchè non mi capitino incidenti.

Ti dovrei parlare un po' dell'America, dei miei viaggi. Ma adesso sono stanco. Ti dirò solo, che l'America è un paese come gli altri, che gli Americani sono come tutti gli altri uomini, eccettuato qualcuno che posa a voler fare l'americano.

Ti raccomando tanto tanto i miei bambini. Vivo e lavoro per loro, perchè siano felici, perchè non abbiano a soffrire le asprezze della vita, come le ho sofferte io!

Ti abbraccia con tutto l'affetto, il

Tuo
PIETRO.



L'ultima rappresentazione a New-York - Le entusiastiche dimostrazioni della folla - Gli elogi della stampa - I fratelli Mittenthal e Riccardo Heard - Concerti e banchetti.

Se per gli incidenti sopravvenuti, e dei quali nella sua lunga lettera, con mirabile chiarezza, è fatto cenno, non si ebbe alla prima rappresentazione quell'unanime consenso di entusiasmi, che, per una delle sue prerogative meravigliose, il Maestro sa suscitare — la popolazione americana subì rapidamente il fascino dell'uomo e dell'arte sua. Mai tanta gente si vide al Metropolitan durante i suoi concerti e la rappresentazione delle sue opere.

L'ultima sua rappresentazione nella Imperial City, fu un vero trionfo, che coronò la lotta sostenuta dall'illustre Maestro in favore dell'arte italiana.

Il *Progresso* scriveva:

Il concerto finale fu assolutamente degno della grande orchestra di Mascagni, abituata oramai ad operare prodigi sotto l'abile direzione del Maestro.

Tutti i numeri del programma furono fatti ripetere in mezzo all'entusiasmo generale.

Il gran pubblico salutò, con ovazioni lunghe e clamorose, l'orchestra valorosissima ed il suo direttore.

Il *clou* della serata fu — sarebbe superfluo il riconoscerlo — la esecuzione del trionfale " inno al sole " dell'*Iris*.

Chi può dire della frenesia, del delirio suscitato da quella musica lieve e maestosa, che strappa gli applausi anche ai più restii, che rapisce, che trascina al diapason più alto dell'entusiasmo? L'" inno al sole " fu fatto ripetere fra le acclamazioni incessanti e, certo, il pubblico avrebbe voluto sentirlo ancora, se l'orchestra, esaurito il programma, non avesse abbandonato lo *stage*.

Gli applausi frenetici, scroscianti, con i quali il gran pubblico del Metropolitan volle dare, a spettacolo finito, il suo saluto non di " addio, " ma di arrivederci, all'illustre compositore, oltrepassano ogni *tour de force* del più entusiastico *reportage*.

Tutto il teatro — vale a dire, tutto l'eletto pubblico cosmopolita, che in questi giorni ha voluto aggiungere nuovi allori alla gloria di Pietro Mascagni — sorse in piedi come un sol uomo ad applaudire il Maestro.

Mai, crediamo, per il passato, un trionfo così completo, così unanime fu tributato ad un grande artista nell'aristocratico ambiente del Metropolitan.

Per ben diciotto volte — non potevamo esimerci dall'enumerarle — il Maestro fu evocato agli onori del proscenio, e per oltre venti minuti il vasto teatro fu un'eco imponentissima della grande dimostrazione, che il pubblico di New-York, volle fare a Pietro Mascagni in riconoscimento del suo genio.

Il *New-York Herald* scriveva:

Con la promessa fatta ai suoi impresari, che sarebbe ritornato, Pietro Mascagni ha lasciato New-York, col concerto di domenica. Egli è partito sapendo di aver trovato molti amici nella Metropoli, sebbene fortemente contrariato dagli errori dell'impresa, che egli si sforzò, giorno e notte, di vincere.

L'ultimo concerto fu un trionfo immenso pel maestro Mascagni. Fin dal principio egli fu applaudito, ed alla fine vi fu una dimostrazione, come mai se ne son vedute al Metropolitan Grand Opera House.

L'" inno al sole " dell'*Iris*, eseguito coll'orchestra sul palcoscenico, e cori dietro la scena, fu l'ultimo numero del programma. Prima che le ultime note risuonassero, l'uditorio proruppe in uno scroscio di applausi. Curiosa, ma nessuno pensò di andarsene. Quelli della platea rimasero seduti, ma applaudivano e sventolavano i fazzoletti, mentre quelli dei palchi, alzandosi in piedi, gridavano in massa: *Bravo! Bis!*

L'" inno al sole " fu replicato, e la folla costantemente applaudiva ed acclamava. Gentiluomini e signore si affollavano presso all'orchestra, agitando cappelli e fazzoletti, invano tentando di giungere vicino a Mascagni per stringergli la mano. Il Maestro fu evocato quasi venti volte

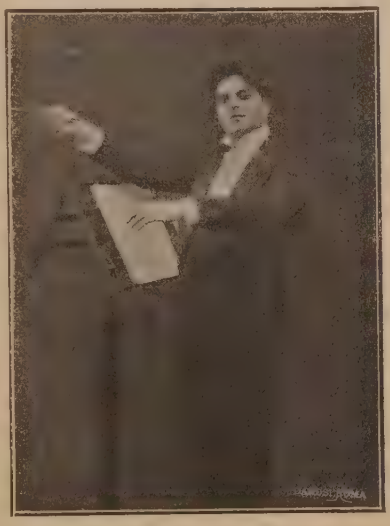
e finalmente egli pronunziò le prime parole inglesi imparate: " *Thank-you, good by* " cui tenne dietro un altro scroscio di applausi.

La *New-York Press:*

Mascagni ci ha lasciati. La sua visita segnò un'ora di eccitazione. Egli rimase nel centro di un turbine: la sola cosa apparentemente calma nel mezzo di una tempesta. I critici, il pubblico, i suoi impresari, ed i musicanti tempestarono intorno a lui, ma nulla cambiarono alla sua amabilità, al suo retto proposito, alla di lui devozione per l'arte. Egli lavorò duramente, ma non fu meno tranquillo nel suo studio in Italia, che nella affaccendata metropoli di New-York.

Quando, sabato sera, finiva la sua prima stagione d'opera con *Iris*, chiamato, si presentò al proscenio, sorridente, come al solito, portò la mano al petto e s'inchinò, non al suo pubblico, ma ai suoi violini, ma alla prima donna, come uno che dicesse:

— Signora, noi abbiamo fatto il nostro meglio: il destino ci è stato contrario, ma non abbiamo nulla a rimproverarci. — Dopo, il Maestro, fece un gesto, come per baciare la mano d'" Iris, " ma gliela scosse febbrilmente e disparve.



Grazioso.

Così terminarono le nostre personali impressioni sul più valente dei compositori viventi. Vi è qualche cosa da dolersi, molto da rallegrarsi al ricordo della sua visita. Egli non ebbe buoni impresari. Questi erano novizi e inesperti. Egli, Mascagni, era più grande uomo che essi immaginassero. Essi furono schiacciati dalle responsabilità assunte e restarono impotenti.

Il giovane Maestro ha fatto bene a considerare tutte queste cose. Egli ci ha dato due nuove opere ed ha provato, che la sua arte non è esaurita con *Cavalleria*, e che può scrivere qualche cosa di meglio che non sia il famoso intermezzo. Che egli possa attirare una gran folla, fu provato dai 12.000 dollari introitati nella sera del suo debutto al Metropolitan; 8.000 a Philadelphia; 8.000 a Brooklin e 10.000 per la prima dell'*Iris* in New-York.

Gli incidenti che il Maestro presentiva, si verificarono veramente e furono assai più gravi di quello che egli stesso avrebbe potuto immaginare. Malgrado gli eccellenti risultati della *tournée*, i fratelli Mittenthal non corrispondevano con la puntualità dovuta le paghe agli artisti, all'orchestra e ai cori. Alcuni di essi e sette professori d'orchestra, la vigilia della prima rappresentazione del *Ratcliff*, avevano disertato.

Il maestro Mascagni tentava, con ogni mezzo, di tener tutti a posto, esortando l'impresa a soddisfare ai propri impegni. La mattina del 5 novembre, doveva aver luogo a Boston la prova generale del *Ratcliff:* alle due e mezzo era fissato il *matinée* con *Cavalleria* e *Zanetto*, e la sera dello stesso giorno, prima rappresentazione del *Ratcliff*.

Per quanto ricercati, gli impresari non si fecero vedere alla prova, e quando questa fu finita, il Maestro si recò al Consolato, esponendo i fatti e i dubbi che aveva sul conto dei fratelli Mittenthal, pregando il Console di volersi occupare della cosa, nell'interesse esclusivo della Compagnia.

Il Console pregò il Maestro — conformemente alle leggi dello Stato di Massachusetts — di voler consultare l'avvocato, che non si fece attendere. Questi, presa conoscenza dei fatti, domandò se qualche persona della Compagnia poteva vantare un credito assoluto verso i Mittenthal.

Mascagni osservò che la Compagnia era pagata anticipatamente a norma del contratto, e che perciò nessuno poteva vantare un credito assoluto, mentre tutti potevano, in forza del contratto, rifiutarsi di continuare le rappresentazioni. Egli però era pagato posticipatamente e doveva avere dai Mittenthal la somma di 10.000 dollari, compenso di due settimane e mezzo di lavoro compiuto.

L'avvocato pensò un poco e poi dichiarò che si potevano far arrestare subito i fratelli Mittenthal. Il Maestro acconsentì, ma subito dopo l'avvocato espresse il desiderio di parlare con gli impresari.

Quello che successe fra questo avvocato, il segretario del Consolato e i fratelli Mitthental rimase un segreto per tutti; certo è che, malgrado il maestro Mascagni fosse creditore di ben 10.000 dollari da costoro, malgrado che nel contratto stipulato con gli impresari fosse convenuto che per ogni controversia si designava il tribunale di Firenze come competente a giudicarla, questi fratelli Mittenthal riuscirono, per non so quali arbitrarie ed illecite dispo-

sizioni delle leggi americane, ad ottenere che il Maestro venisse arrestato o piuttosto sequestrato nel suo albergo. E se volle ancora uscire a godere il sole della libera America, dovette dare una cauzione di 4000 dollari, la sua paga di due settimane.

È vero che il giudizio della Corte Suprema di Boston dichiarò, qualche mese dopo, assolutamente arbitrario ed illegale quell'arresto, riconoscendo la incompetenza dei giudici americani su qualunque questione che potesse sorgere fra il Maestro e gli impresari, ma è certo anche che, per questo processo, dovette prolungare di parecchi mesi la sua permanenza in America, e che frattanto il ministro Nasi — per tutte altre ragioni che quelle le quali avevano determinato il decreto di rimozione dall'ufficio di direttore del Liceo di Pesaro — confermava il decreto stesso a causa della prolungata assenza del Maestro!

Quell'arresto suscitò in Italia una profonda impressione, e bisogna riconoscerlo a titolo di lode, anche gli avversari ostinati del Mascagni protestarono contro l'atto inqualificabile compiuto da un giudice americano contro un illustre connazionale. Il Governo non mancò di occuparsi della cosa, ma attraverso il tepido interessamento dei nostri diplomatici d'oltre Oceano, la difesa non fu nè sollecita nè efficace.

Ma i guai non erano terminati. In attesa del giudizio che doveva tutelare la perfetta onorabilità sua di galantuomo, costretto a rimanere in America, egli volse ogni suo pensiero a salvare la sua Compagnia, venuta dall' Italia, dal disastro finanziario e ad assicurare a ciascuno degli scritturati il biglietto di ritorno in patria.

E quando la Compagnia italiana fu abbandonata, la notte del 5 novembre 1903 dai fratelli Mitthenthal, il Maestro accettò le proposte di un tal Riccardo Heard, che si assumeva di riprendere la *tourneé*. Costui che, prima di cominciare il giro, si era obbligato di versare nelle mani di Mascagni il denaro necessario al rimpatrio della Compagnia nel caso di un eventuale scioglimento, non solo non mantenne tale patto, ma con molti raggiri ed espedienti trovò sempre il mezzo di appropriarsi di somme diverse dagli introiti fatti nelle varie città visitate tra Boston e Chicago.

E messo alle strette dal Maestro, finì per confessargli che aveva assunto l'affare senza neppure un dollaro in tasca e che, per raggranellare i denari pel biglietto della ferrovia, andò a vendere alla Jewelt Piano Company, fabbricante di pianoforti, il diritto di stam-

pare il pianoforte Jewet nei programmi dei concerti da darsi durante il giro artistico.

Le dolorose peripizie di questo periodo si chiusero con un nuovo oltraggio recato al Maestro.

L'impresario Riccardo Heard, imitando i suoi predecessori Mittenthal, lo fece arrestare nell'appartamento dell'Auditorium Hotel un colossale albergo di Chicago, non più per inadempienza di contratto, come fecero gli altri, ma addirittura per appropriazione indebita di 5000 dollari.

Il fervido ingegno degli speculatori americani doveva immaginare quest'altra trovata a danno del Maestro: l'appropriazione indebita.

Il Maestro, senza uscire dall'albergo, fornì la cauzione richiestagli in 10,000 dollari, e la discussione della querela fu fissata per il giorno dopo.

Immaginate cento persone pigiate in una stanza larga quattro metri, lunga sei o sette, e avrete un'idea della Corte del giudice di pace Underwood all'ora stabilita.

Il pubblico era composto, per la maggior parte, d'Italiani assiepati attorno al banco del giudice e ritti sulle sedie e sugli scanni. A sinistra, rappresentanti della stampa e stenografi, il querelante, gli avvocati delle due parti, il maestro Mascagni, il regio console d'Italia conte Rozwdowski, il maestro Vecchione, il dott. Robertaccio, i signori Carlo Marchetti, Salvatore Tomaso, F. J. Postorino, Ernesto Libonati e tanti altri e tanti altri.

La discussione, iniziata alle due e trenta, durò quattro ore, e alle sei e trenta precise il giudice annunciò la sua decisione che proscioglieva il maestro Mascagni dall'accusa di appropriazione indebita con audacia senza pari imputatagli.

Il giudice disse così: " Ho seguíto attentamente le deposizioni, e debbo confessare con tutta franchezza che non son riuscito a vedere sia pure un minimo movente, che possa sostenere un'azione criminale. Io trovo che qui non esiste alcun reato e dichiaro prosciolto il maestro Pietro Mascagni. "

Un applauso lungo, fragoroso, entusiastico salutò le parole del magistrato, il quale volle stringer la mano al celebre compositore italiano, e porgergli le congratulazioni per l'esito felice della mal consigliata querela. Altrettanto vollero fare uno per uno quanti stavan nella sala. Sostenavano l'accusa gli avvocati Hicks e Matchett;

la difesa era affidata agli avvocati Adolph Marks e Julius Goldzier. Dopo questo nuovo doloroso episodio, il Maestro, servendosi del denaro rimastogli, fornì a molti degli artisti, dei coristi e dei professori di orchestra il biglietto di rimpatrio, per suo conto; e allo scopo di rimediare alle gravissime perdite subíte, decise di continuare la *tournée* fino a quando la Corte Suprema di Boston non avesse emesso la sentenza per l'arresto arbitrario voluto dai fratelli Mittenthal.

Allegro.

Decise di non condurre seco nè artisti, nè musicanti, ma di dirigere le singole orchestre nei paesi da lui visitati.

Il primo esperimento ebbe luogo a Chicago, al Teatro Auditorium, l'11 gennaio del 1903. L'orchestra era costituita da settanta professori d'orchestra, tutti facenti parte dell'orchestra Thomas. Il successo fu come sempre trionfale.

Una folla enorme, pigiata in ogni angolo della sala bellissima, fece al Mascagni una dimostrazione indimenticabile.

Due giorni dopo la colonia italiana di Chicago volle offrire a Mascagni un banchetto al quale intervennero i più cospicui italiani, oltre al conte Rozwdowski, console d'Italia in quella città.

Il conte Rozwdowski prendendo la parola disse:

" Io sono certo di interpretare il sentimento di ognuno nel porgere il saluto il più caldo, il più deferente a colui, la cui opera ci rende tutti superbi di essere italiani.

" A Pietro Mascagni — che casi per noi fortunati, per lui fortunosi — trassero oggi in mezzo a noi nella lontana Chicago, giungano i nostri più calorosi augurî, di lunghi anni di vita gloriosa, di una serie ininterrotta di ognor più clamorosi successi — e possa egli di ritorno nella sua tranquilla Livorno ricordarsi — come noi certo mai scorderemo — che lascia tra noi non solo degli ammiratori, ma degli amici franchi, leali, sinceri. "

Da Chicago il Maestro passò a San Francisco di California. Un suo concerto al Teatro Alhambra suscitò deliri d'entusiasmo, quali non ebbero mai a verificarsi in quella città.

Il trionfo riportato a San Francisco fu veramente straordinario. Dopo la famosa " Patetica " di Tschaikowsky, il teatro pareva trasformato in una sala di maniaci. E l'entusiasmo si rinnovò anche con maggiore intensità dopo l'" inno al sole." La stampa americana fu unanime nel constatare il grandissimo successo.

Ashton Stevens, critico musicale dell'*Examiner*, disse che " la prima apparizione di Mascagni dinanzi al pubblico di San Francisco, fu un trionfo che rimarrà incancellabile nella storia musicale della nostra città." E più innanzi, mentre narra del grande entusiasmo del pubblico, delle grida generali di *bravo*, dello sventolío di cappelli e di fazzoletti, esclama: " Come sono orgoglioso d'aver fatto parte di un tal pubblico! "

Ed infine, parlando dell' " inno al sole, " conclude col dire che in America si conosceva finora il Mascagni solo per la sua *Cavalleria*, mentre dalla audizione di quel pezzo si può immaginare quale capo d'opera dev'esser l'*Iris*.

Il maestro Steindorff si mostra entusiasta pel modo come il Mascagni interpretò il pezzo di Schumann; il violinista Stark va più là e dice testualmente:

" Si disse spesso che solo i Tedeschi possono eseguire il " Sogno " di Schumann, ma ciò non è vero, poichè mai io lo sentii interpretare così bene come sotto la direzione di Mascagni."

Il prof. Roncovieri asserisce che Mascagni è il più grande dei direttori da lui mai sentito e dice che l' " inno al sole " è una delle composizioni più meravigliose.

Anche il prof. Adelmann si dichiara entusiasta dell' " inno al sole " che chiama opera di un grande Maestro.

Gli altri giornali americani hanno tutti frasi entusiastiche come non usarono mai per nessun altro ospite.

La sera del 26 febbraio, promosso dalla Camera di commercio italiana, ebbe luogo al Palace Hôtel di San Francisco un grande banchetto in onore del Maestro. I commensali, fra cui le più spic-

cate personalità della colonia, erano oltre seicento. Allo *champagne* prese per primo la parola il cav. Serra, il quale, volgendosi al Maestro, gli disse:

" Voi siete abituato ai trionfi, maestro Mascagni; ma non per questo dimenticherete, fra i tanti, le accoglienze spontanee, affettuose, cordiali che vi hanno fatto i cittadini di San Francisco. La eco delle feste tributatevi a San Francisco e l'onda di ammirazione che vi circonda in questa città vi accompagneranno dovunque lungo la via del vostro ritorno in patria, e sarà per voi cara soddisfazione, come noi ci sentiremo grati verso di voi, perchè l'entusiasmo che avete suscitato in queste lontane terre, ha contribuito a rendere più vivi i sensi di simpatia che esistono fra i due più bei paesi del mondo."

Dopo brevi parole del cav. A. Sbarboro, presidente della Banca Italo-Americana e del cav. Callegaris, presidente della Camera di commercio, il quale chiuse il suo brindisi presentando a Mascagni una bacchetta di avorio con finissimi lavori in oro e quarzo aurifero, si alza, insistentemente pregato, a parlare il Maestro.

Tutti i presenti si levano in piedi e acclamano a viva voce il caro ospite, il quale pronuncia uno di quei discorsi spontanei e geniali che conquistano subito l'uditorio, un discorso pieno di cose gentili.

" Questi applausi, egli dice, venuti dopo la consegna della bacchetta che mi fu donata, sono arrivati a tempo, e mi risuonano come un'orchestra pronta al mio comando. Non ci sarebbe più ragione ch'io dirigessi, ma veggo che non posso esimermi dal dire alcune parole, pur essendo perplesso vedendomi in mezzo non solo ad egregi connazionali, ma anche ad eminenti cittadini americani, primo fra cui il sindaco di questa illustre città.

" E innanzi tutto devo dire che dal giorno che misi i piedi nel continente americano, questa è la prima volta che ricevo una festa così cordiale, così completa, così spontanea, in cui veggo i miei connazionali fraternizzare coi cittadini americani.

" Forse voi, o egregi cittadini, nel tributarmi questi onori, avete avuto un poco di mira anche la mia salute; sapevate che dopo i dolori e le traversie che ho incontrato in America, sarebbe stato troppo vivo il saluto alla gioia che mi aspetta al mio prossimo ritorno in Italia, quando rivedrò il nostro cielo incantevole, i miei figli che mi aspettano con ansia: e per sminuire questo salto,

dall'oscurità alla luce, avete voluto che io passassi attraverso la gioia di queste dimostrazioni affettuose e cordiali che mi riempiono l'anima di giubilo e che mi riconciliano col paese in cui tanto ho sofferto. Ma io non sono punto sorpreso di quanto avviene d'intorno a me in San Francisco, perchè la fama di questa città ospitale e civile mi era giunta in Italia e posso dire con tutta sincerità che la venuta in San Francisco è stato sempre il sogno mio dal giorno che lasciai l'Europa. Ed ora nel tornare in patria, col cuore gonfio di gioia e di gratitudine per le accoglienze qui avute, io chiuderò gli occhi sino a New-York, dimenticherò i dolori e le avversità che passai nell'Est, e porterò in Italia il ricordo caro dei giorni trascorsi a San Francisco, sotto il bel cielo di California. E prima di chiudere, lasciate che io beva con tutto il cuore alla salute dei miei cortesi convitati, al pubblico di San Francisco, alle frutta, ai fiori, ai vini ed al sole di California."

Chiude la serie dei brindisi il sindaco di San Francisco signor Schmitz, il quale dice:

" La presenza di Pietro Mascagni in San Francisco segna una data memorabile per la nostra città, come per noi qui presenti questa sera rimarranno indimenticabili queste ore passate in compagnia di uno dei più grandi uomini che vanti il vecchio mondo."

Il banchetto del Bohemian Club - La festa dei "tre colori italiani" - I brindisi del presidente Deering - La risposta del maestro Mascagni.

Il Bohemian Club, il ricco circolo che conta fra i suoi membri le persone più facoltose, per censo e posizione sociale, della società americana di San Francisco volle dare nelle sue splendide sale un banchetto in onore di Pietro Mascagni.

L'*Italia,* uno dei più importanti giornali di San Francisco, che con la sua diffusione e con la sua autorità contribuì non poco ai trionfi che il maestro Mascagni riportò in California, narra diffusamente in un articolo di cronaca il lieto avvenimento in onore dell'illustre ospite.

Il presidente del Club, Frank Deering, volle egli stesso portare personalmente l'invito a Mascagni nel suo appartamento al Palace Hôtel, dopo avergli mandato una comunicazione con la quale Mascagni veniva nominato membro onorario del Club medesimo.

La sala del Bohemian Club era stata splendidamente decorata per l'occasione con fiori e bandiere italiane; sulla parete di mezzo spiccava un magnifico stemma d'Italia, artisticamente lavorato in seta e oro, che venne poi regalato all'ospite. Le ricchissime tavole erano coperte da tovaglie bianche, rosse e verdi; le lampade erano pure bianche, rosse e verdi; i fiori che adornavano le tavole, portavano pure i tre colori dell'itala bandiera; insomma nella bella

sala spirava un'aura tutta italiana, tanto per completare la giusta leggenda che la California è una seconda Italia.

Quando Mascagni entrò nella sala, le trecento e più persone presenti gli fecero una calorosa dimostrazione che si prolungò per parecchi minuti. Come è facile comprendere, ci furono parecchi brindisi; non troppo numerosi, ma tutti belli, ispirati, traboccanti di sincera ammirazione per il fortunato compositore.

Il presidente Deering rivolse all'ospite il saluto dei Boemi: disse a Mascagni che la di lui presenza onorava altamente il Club per il quale quella serata sarebbe rimasta memorabile.

Il noto e distinto musicista Lister, fece, più che un brindisi, una vera apoteosi del giovane e grande compositore italiano; disse che a lui spetta il merito di avere in pochi giorni compiuto il miracolo di formare una splendida orchestra cogli elementi eterogenei qui trovati. L'oratore fece un inno alla giovane scuola italiana, elogiando le geniali creazioni di Puccini, di Giordano, di Leoncavallo e di Franchetti; elogiò altamente la *Bohème*, l'*Andrea Chenier*, *I Pagliacci*, la *Germania;* ma disse che al disopra di queste fortissime composizioni giganteggia la *Cavalleria rusticana*, la quale da sola pone Mascagni fra i più grandi compositori che la storia registri.

Rispose Mascagni con una delle sue mirabili improvvisazioni, in cui la spontaneità del pensiero si accoppia così bene all'eleganza semplice della forma. Così disse fra altro: " La soddisfazione più grande che può provare un'artista, è quella di trovarsi in mezzo a persone intelligenti ed intellettuali che sanno comprenderlo ed apprezzarlo. Ebbene, questa grande soddisfazione la provo io stasera trovandomi qui, in questo Club ospitale, che raccoglie fraternamente gli artisti, i professionisti, gli studiosi di questa bella metropoli.

" Nè mi sorprendo di vedermi circondato qui da tanto affetto, da tanta simpatia, perchè da quando misi il piede in San Francisco non incontrai che persone di cuore, animi gentili che vogliono farmi dimenticare i brutti giorni passati nell'Est. E ci sono riusciti. E a completare la mia gioia, mi giunse ieri la notizia che la Corte Suprema del Massachusetts mi ha reso completamente giustizia.

" Partendo da San Francisco, io porterò meco una di quelle ricordanze più care che nella vita non si dimenticano mai. E a voi, signori del Bohemian Club, e a voi, signor Presidente, che

voleste procurarmi queste ore deliziose, io rivolgo un saluto affettuoso e grato e anche un augurio di potervi in avvenire incontrare di nuovo nelle sale di questo prospero e generoso Circolo. E poichè il vostro Club si intitola ai simpatici Boemi, e poichè il prof. Lister volle qui poc'anzi rammentare l'opera *La Bohème* e il suo illustre autore Giacomo Puccini, permettete, o signori, che v'inviti tutti a mandare al mio caro collega un affettuoso augurio all'indomani del grave accidente automobilistico che lo ha colpito."

Dopo Mascagni parlò il dottor Paolo De Vecchi, il quale, dopo aver riassunto in italiano le frasi più salienti rivolte a Mascagni dagli oratori americani, chiuse con un'affettuosa apostrofe al maestro Mascagni, facendo un parallelo fra l'Italia e la California, traendo l'auspicio dalla visita dell'illustre connazionale, per l'avvenire artistico della California, la terra in cui le manifestazioni del genio italiano sono così vivamente apprezzate.

Dopo i brindisi, Mascagni sedette al piano eseguendo alcune sue composizioni e dopo la banda dei Boemi, coi suoi originali istrumenti, eseguì egregiamente l' "intermezzo" della *Cavalleria*.

Il Maestro, arrivato a San Francisco il 7 febbraio, vi rimase fino al 27 marzo. Le accoglienze ricevute dalla colonia italiana e dalla popolazione americana, lo confortarono delle dolorose vicende subíte nei paesi dell'Est.

In questo periodo egli diresse non solo importanti concerti che sollevarono il più schietto entusiasmo, ma pose in iscena al "Tivoli" *Cavalleria*, ottenendo dagli interpreti, risultati veramente straordinari.

Da San Francisco, il Maestro così scriveva alla sua figliuola Emilia:

Cara Emilietta mia,

Eccoci a San Francisco di California, dove il clima è dolcissimo dove ci sono i fiori e le frutta, dove c'è il sole, dove par di essere proprio in Italia.

Abbiamo avuto qui la tua carissima lettera del 25 gennaio. Cara Emilietta, le tue lettere, come quelle dei tuoi fratellini ci riescono immensamente gradite e ci fanno passare la giornata lietamente. In questa ultima però ti lagni di noi perchè ti scriviamo di rado.

Ma devi pensare che la nostra vita americana è ben differente da quella d'Italia: non abbiamo mai tempo per nulla. Ora, però a San Francisco siamo più tranquilli e ti scriveremo più spesso, mandandoti anche qualche bella cartolina. Dove hai proprio torto, è quando dici che ho scritto un letterone di quattro pagine ai bimbi e a te nulla. Tu sai che tutto il mio cuore è per i miei figli adorati, diviso in parti uguali; se debbo scrivere ad uno di voi, scrivo sempre a tutti e tre. Ed infatti mandai un letterone di quattro pagine a te, come lo mandai a Mimì e a Dino. Sono certo che a quest'ora l'avrai ricevuto. Forse ci sarà stato un ritardo per parte della posta. E dopo quel *letterone*, ne scrissi un altro da Chicago, prima di partire per Kansas City e per San Francisco. Inoltre mandai delle cartoline. Poi mandai altre cartoline in viaggio, quando si traversava l'Arizona, il paese degli Indiani; e scrissi anche tre lettere (una per uno) dal treno. Spero che avrai ricevuto tutto.

Come puoi pensare, Emilietta cara, che io e mamma ti possiamo avere dimenticata?...

Ma se tutti i nostri pensieri sono per voi figli adorati! E nel pensiero vostro ci consoliamo della lunga e grande lontananza. E baciamo sempre i vostri ritratti. E viviamo per voi, per voi soltanto.

In quanto al nostro ritorno in marzo, non è vero che io abbia accettato una nuova *tournée*. La verità è questa: l'inverno attuale è terribile e le notizie che giungono dal mare sono spaventevoli: figurati che il grossissimo piroscafo americano *Saint-Louis* ha ritardato di sette giorni il suo arrivo a New-York e tutti in America erano in grande pensiero perchè si temeva una sciagura.

Allora pensai che non era bene arrischiare la traversata in questi momenti e decisi di aspettare la buona stagione, cioè la metà di marzo. E siccome volevo cercare un clima dolce (perchè a Chicago la stagione era infame) mi misi in testa di venire in California, tanto più che qui mi volevano per farmi dare dei concerti. Ed infatti il 17 darò il primo concerto; ed un altro il 19; ed un terzo il 22; e forse dirigerò *Cavalleria;* ed andrò anche a Los Angelos (sempre in California) a dirigere due concerti. Poi tornerò a Chicago, fermandomi a Kansas City, dove mi vogliono ancora; ed andrò di nuovo anche a Milwankee; eppoi a New-York, di dove ci imbarcheremo per l'Europa. In questo modo non perdo il mio tempo e guadagno qualche migliaio di dollari per i miei figli. Hai capito?... Non ti rattristare, dunque, cara Emilietta. Tu sapessi quanto desideriamo di partire, io e mamma! Non ne possiamo più di questa lontananza! Ma ringraziamo il buon Dio che ci ha tenuto tutti in buona salute, e preghiamolo che faccia passare presto questi ultimi trenta giorni. E passeranno, e ci rivedremo presto e saremo tanto, tanto felici. Per oggi tanto io quanto mamma ti abbracciamo e ti baciamo con tutto l'affetto.

Così Pietro Mascagni, scrivendo alla sua figliuola, spiegava la più lunga permanenza in America. Nessuna parola che potesse far sospettare alla diletta figliuola qualcuna delle vicende dolorose passate!

E contemporaneamente a Peppino Hirsch il Maestro scriveva:

Debbo dirti due parole *in segreto,* ma *segreto vero, autentico.* Mi affido a te e alla tua amicizia. Che nessuno sappia quanto è scritto in questo foglio.

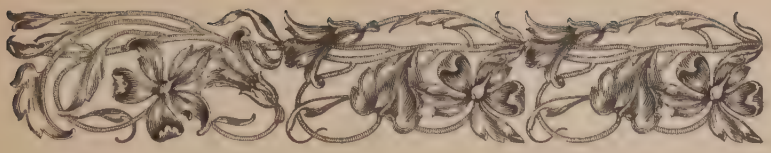
Noi partiamo da San Francisco fra pochi giorni: il 27 di marzo. Facciamo tutta una tirata fino a New-York, senza neppure fermarci a Chicago. Ho lasciato tutti gli impegni, ho perduto molte migliaia di dollari, ma non fa nulla. Il Messico solo mi dava 5000 dollari per sei recite. Arriviamo a New-York la sera del 31 marzo o la mattina del 1° aprile.

Il 2 aprile salpiamo da New-York col piroscafo *Savoie,* della Compagnia francese. Il giorno 8 di sera, saremo all'Havre, la mattina del 9 a Parigi, e l'11 aprile a Firenze, dove potrò riabbracciare la mia Emilietta. Io voglio che Mimì e Dino sieno condotti a Firenze. Voglio passare la Pasqua coi miei figli, tutti riuniti nella gioia, nella felicità, nell'oblio del male.

Bisogna, dunque, trovare la persona che possa da Roma condurli a Firenze. Vorrei pregare te, ma temo che tu non possa muoverti. Ad ogni modo, pensaci tu, e in un modo o nell'altro, fammi trovare i bimbi a Firenze.

Spero, che questa mia arrivi in tempo. A Firenze, a Firenze! Fra quindici giorni potrò riabbracciare i miei angeli. Un giorno di pace, di felicità santa e meritata. E poi a Roma. Ma ti prego, non far parola a nessuno!

"AMICA"



Il nuovo orientamento artistico del Maestro - Il libretto di Paolo Bérel - La prima rappresentazione di "Amica" a Montecarlo - Il banchetto all'Adriano in onore di Mascagni - Il successo dell'opera a Roma e in altre città.

Parlando ai suoi amici più íntimi, della nuova opera *Amica*, alla quale attendeva da qualche tempo con grande fervore, il Maestro aveva più volte lasciato comprendere il desiderio di staccarsi dalle vie precedentemente battute.

Dalle numerose e sempre interessanti conversazioni con lui a proposito della nuova opera, il suo pensiero si rivelava chiaro e preciso.

" La mia più alta aspirazione artistica — egli mi diceva — è quelle di raggiungere il più che mi sarà possibile nel melodramma l'unità più profonda della trama poetica e della trama musicale. Il melodramma è la forma più ricca e più perfetta che noi possiamo concepire dal dramma in generale. Qui la musica viene a congiungersi all'arte rappresentativa e alla poesia per penetrarla di uno spirito nuovo, e portarla alle più alte regioni del sentimento e de pensiero.

" Il problema dell'unione del dramma e della musica fu semprel discusso anche prima di Wagner dai vari compositori che lo risolvettero dal loro punto di vista; gli uni facendo la parte più bella al dramma, sforzandosi di modellare il più esattamente possibile la musica sul poema che doveva descrivere; gli altri affermando al

contrario il diritto e la necessità per la musica di seguire le leggi proprie, di restare sempre musica, proclamando con Mozart il principio che, in un'opera occorre assolutamente che la poesia sia la figlia obbediente della musica.

" Uno dei lati più originali della riforma di Wagner, fu precisamente quello di fondere insieme la doppia personalità del poeta e del musicista ed egli dette per primo la teoria dettagliata e precisa di quello che deve essere un dramma concepito nello spirito e nella musica.

" E Wagner è il primo e il più grande dei musicisti moderni che abbia fatto servire la sua arte all' invenzione poetica la più ardita, e abbia fatto entrare per mezzo del dramma musicale, personaggi e caratteri tutti nuovi nel dominio della poesia. In questo senso soltanto mi sento profondamente vagneriano, mentre nello spirito e nella forma rimango più che mai schiettamente italiano.

" Wagner nella scelta dei suoi soggetti e nella maniera di trattarli, si è mostrato veramente creatore ed ha compiuto atto di grande poeta. Attinse ai racconti comuni tra la gente di mare, alle leggende del Medioevo tedesco, e alle tradizioni celtiche, finalmente all'epoca eroica dei Germani e delle mitologie scandinave, e così forte era la sua tendenza verso il nobile e il perfetto, da trasportarci quasi sempre in una regione superiore ai terribili conflitti del dramma umano.

" Il temperamento musicale italiano più drammatico, più caldo, più passionale, ci permette di staccarci dai miti o dalle leggende e di creare e di plasmare personaggi umani che rappresentino però un simbolo ed un significato.

" Figure dunque umane, personaggi reali, ma espressione degli ideali, delle aspirazioni, dei sentimenti, delle passioni, dei dolori, non individuali, ma di tutta la nostra gente, dovrebbero vivere e rifulgere nel melodramma moderno.

" La designazione più limpida, più precisa e più felice di questi personaggi immaginati dalla mia fantasia è appunto il *Guglielmo Ratcliff*, opera che sopratutto prediligo e con la quale iniziai, tra le asprezze della vita, e le difficoltà di un libretto a versi endacasillabi, la mia carriera di compositore.

" Ma il mio ideale artistico, affermatosi in forma concreta col *Ratcliff*, non si è intiepidito mai, e oggi ho ragione di rallegrarmi di aver serbato fede inalterata e sincera a ciò che io ritengo l'orien-

tamento artistico più elevato da seguire. L'*Amica* non sarà un'opera perfetta, ma dalla intima fusione delle parole con la musica è, con *Guglielmo Ratcliff*, il tentativo che reputo meglio riuscito e più corrispondente ad un alto intendimento d'arte.

" Anche qui, come per *Ratcliff*, i personaggi risultano delineati con straordinaria precisione di contorni, e non riuscirò mai a descrivere il godimento profondo che ho procurato a me stesso nel tradurre col linguaggio musicale le passioni formidabili di cui sono il simbolo.

" Per concludere, i miei ideali artistici si riassumono nel concetto dell'alleanza assoluta delle parole con la musica, per modo che la musica diventi parola, diventi espressione. E la musica deve rimanere inalteratamente e schiettamente italiana. Staccarsene sarebbe un'errore ed una colpa imperdonabile.

" E per questi ideali combatterò con la fede sincera e profonda dell'artista, e ad essi consacrerò tutte le mie energie. Una parte del pubblico, quella che mi vorrebbe ad ogni costo immutabilmente fedele a *Cavalleria rusticana*, si staccherà forse da me, ma rinunzierò al facile e passeggero plauso della folla per assurgere a un più alto concetto dell'arte; è proposito questo, del quale nemmeno gli avversari miei saprebbero rimproverarmi. "

Esaminiamo ora fino a che punto questo intendimento d'arte egli abbia applicato nella ideazione e nella composizione della nuova opera.

Amica che in ordine cronologico è la nona delle opere scritte da Mascagni, fu composta in gran parte a Roma, nel palazzo Maggiorani al Corso Vittorio Emanuele, e nel piccolo salotto giapponese, nel quale tutto parla di *Iris*, e dove è racchiuso il pianoforte verticale che servì a musicare *Cavalleria*, pianoforte che è fra le cose predilette dal Maestro.

Il libretto è di Paolo Bérel, pseudonimo scelto dallo stesso editore Choudens: il tema è uno dei più noti del teatro universale: la rivalità di due fratelli, soggetto patetico e sentimentale che ha ispirato parecchie pagine commoventissime, dai *Fratelli nemici* di Racine, fino alla *Fidanzata di Messina* di Schiller.

Ma Paolo Bérel ha rinnovellato, per così dire, il vecchio e toccante argomento con la forza e la limpidezza simbolica che caratterizzano il suo dramma, per il contrasto felicemente disegnato dei caratteri, e la musica di Mascagni che segue e ravviva l'azione

del dramma, ne accresce la grandezza e la varietà psicologica. Il libretto di Bérel in versi è tradotto in prosa ritmica italiana da Giovanni Targioni-Tozzetti, uno dei fortunati autori del libretto di *Cavalleria*.

I personaggi principali del dramma sono Rinaldo e Giorgio, due orfani fratelli, e Amica, nipote di padrone Camoine, vecchio possidente di un paese della Savoia.

Il primo atto si svolge nella corte di una fattoria savoiarda, Una luce incerta, a mala pena rivela il profilo severo delle Alpi. È l'alba. Vien di lontano il suono dei campanacci delle mandrie che scendono dalle montagne. La scena è vuota; l'orchestra tace. Quindi, di lontano anch'esso, ecco il suono delle cennamelle e il canto dei pastori. La luce imbianca a poco a poco: e nell'orchestra si svegliano già i violini con lunghi accordi di note acute e brividi leggeri di arpeggi. Le mandrie e i pastori sono ormai più vicini. Si sveglia anche la campana pettegola della chiesa vicina. I pastori son giunti: servi e contadini escono dalla fattoria. Spunta il sole; e tosto una gaiezza festiva monta dall'orchestra sulla scena, avvolge il gran movimento mattutino in un'onda di suoni, fonde tutte le voci in un coro.

Il padrone appare sulla porta della casa stropicciandosi le mani. Il vecchiotto ha l'aria soddisfatta. " Oggi non si lavora — annunzia alla sua gente. — Oggi si festeggia il fidanzamento di Giorgio e di Amica. Il vino è pronto, le tavole e i bicchieri. Bevete, e stiamo in allegria." E l'allegria si fa ben presto chiassosa. Si brinda e si ribrinda e poi si balla. I giovanotti dànno la mano alle ragazze: i violini suonano sull'aia; e le coppie vanno verso il suono dondolandosi sui fianchi a tempo di monferrina.

Ora sono rimasti soli il padrone Camoine e Maddalena. Costei è una serva, ma ha vent'anni ed è scaltra e piacente. Ha innamorato il vecchio ed è padrona del padrone. Il matrimonio di Giorgio e di Amica è voluto da lei. Amica, la nipote di Camoine, la sola che può contrastargli il dominio della casa, deve andarsene. Poichè la ragazza è in età da marito, lo zio la mariti. Giorgio l'ama? Se la pigli dunque...

Sì: Giorgio ama Amica... anzi l'adora. Che non darebbe per farla sua? Ma Amica lo ama? Egli l'attende con un mazzolino di fiori... i fiori del fidanzato. E come la vede venire, le va incontro timidamente, e timidamente le parla del suo amore. Ella china la

testa e tace. Egli insiste ed ella si scosta... " Perchè non mi rispondete? " le chiede Giorgio col pianto nella voce. Neanche i miei fiori volete mettervi al petto?..." Ma Amica nè gli risponde, nè lo guarda. Ed egli si allontana singhiozzando.

L'azione si fa sempre più rapida e intensa. Camoine, che ha visto Giorgio allontanarsi disperato, raggiunge la nipote, la afferra

Amica *(Atto I)*.

per un braccio, l'arresta. " Tu non vuoi sposarlo? " le chiede. Ed ella giungendo le mani lo supplica. Perchè questa condanna? Ella non ama Giorgio, nè potrà amarlo mai. Ella ama il fratello di Giorgio, il pastore Rinaldo, colui che fu cacciato dalla casa, e che l'aspetta. Come mai ella può tradire il fratello pel fratello? Perchè volere da lei un sacrificio più doloroso che quello della vita? E Amica si prostra, si stringe alle ginocchia del vecchio pregando e minac-

ciando, mentre in tutti gli strumenti geme ed urla la sua angoscia. La scena è di una estrema violenza, quasi eccessiva.

Camoine respinge sdegnosamente Amica, nè si piega. " Tu mi obbedirai, " le dice lasciandola ancora inginocchiata con le braccia protese verso di lui. Ma come egli è entrato nella casa, Rinaldo il pastore, appare improvvisamente sulla porta del cortile. Amica lo ha chiamato ed è venuto. Chi sia colui che vuol rubargli la donna ch'egli ama, non sa, nè gl'importa saperlo. Non è per lui che è venuto, ma per Amica. Ella deve ormai seguirlo. Seguirlo sulla montagna, dove nessuno potrà strapparla dalle sue braccia. Rinaldo ha la tranquilla sicurezza dell'uomo libero e forte, la sua voce è dolce e imperiosa. Amica lo guarda come si guarda un eroe, già pronta a seguirlo.

Più presso al ciel, più lontan dalla terra

egli canta. E il canto è un inno. Quindi s'avvia stringendosi al petto la fanciulla avvolta nel suo stesso mantello. Giacchè il cielo è coperto di nubi minacciose, e già tuona e lampeggia.

Dalla casa esce Maddalena. Ella vede i fuggitivi già lontani, chiama Giorgio e gli dice: " Guarda! " Giorgio con un grido balza sulla strada e li insegue.

Qui finisce il primo atto. Il brano sinfonico con cui si apre il secondo atto, fu scritto come intermezzo drammatico e descrittivo, destinato a continuare l'azione durante l'intervallo e a dare all'opera una perfetta unità di svolgimento.

Il secondo atto si svolge sulla montagna, in una gola stretta e selvaggia, sul fondo della quale scorre un torrente. Qui vediamo giungere Giorgio e appostarsi nell'attesa dei due fuggitivi.

Giorgio è esile e fiacco. Ma l'amore e la disperazione hanno centuplicato le sue forze. Egli ucciderà il rapitore di Amica!... Se non che, come lo vede giungere, nell'atto stesso di avventarglisi contro, lo riconosce. È Rinaldo, suo fratello! " Che fai tu qui? " gli chiede Rinaldo. E la verità gli è rivelata. Eccoli ora uno di fronte all'altro come nemici, disputandosi una felicità che il vincitore non potrà ottenere che al prezzo della vita del vinto; essi che si amano tanto, da quando orfani, abbandonati sulla via, vissero l'uno per l'altro, il più forte sfamando e proteggendo il più debole. " Perchè non mi hai lasciato morire allora, se dovevi

uccidermi adesso? grida Giorgio: e l'angoscia gli stringe il cuore così che le forze gli vengono meno e cade svenuto.

Rinaldo guarda Amica, che, appoggiata alla roccia, non osa alzargli gli occhi in viso. Ah, la trista donna che per salvare il suo amore lo ha distrutto! Come potrebbe Rinaldo voler la morte di Giorgio?

Amica *(Atto II)*.

Tutto è finito. Rinaldo deve rinunziare ad Amica. Lassù, nella fredda solitudine de' suoi pascoli, egli troverà certo un giorno l'oblio. Ma Giorgio come potrebbe resistere al suo dolore? " Tu non mi ami più! " grida Amica. " Egli è mio fratello! " risponde Rinaldo. " Non posso esitare. Io gli debbo anche quest'ultimo soccorso. Addio, Amica. Non ci vedremo mai più! "

E Rinaldo, sul tronco di un albero abbattuto, attraversa il torrente e scompare. Lo vediamo quindi apparire più in alto, sulla

roccia cercando un varco. Amica lo chiama disperatamente. E poichè egli non l'ascolta nè si arresta, ella corre come folle al torrente, lo attraversa, scompare.

Giorgio, ritornato in sè, la guarda atterrito. La vede aggrapparsi di sasso in sasso, di cespuglio in cespuglio... poi a un tratto con un lungo grido precipitare nell'abisso.

Rinaldo al grido terribile ridiscende. " Maledetto l'amore! " egli dice. " Maledetto l'amore! " ripete Giorgio singhiozzando.

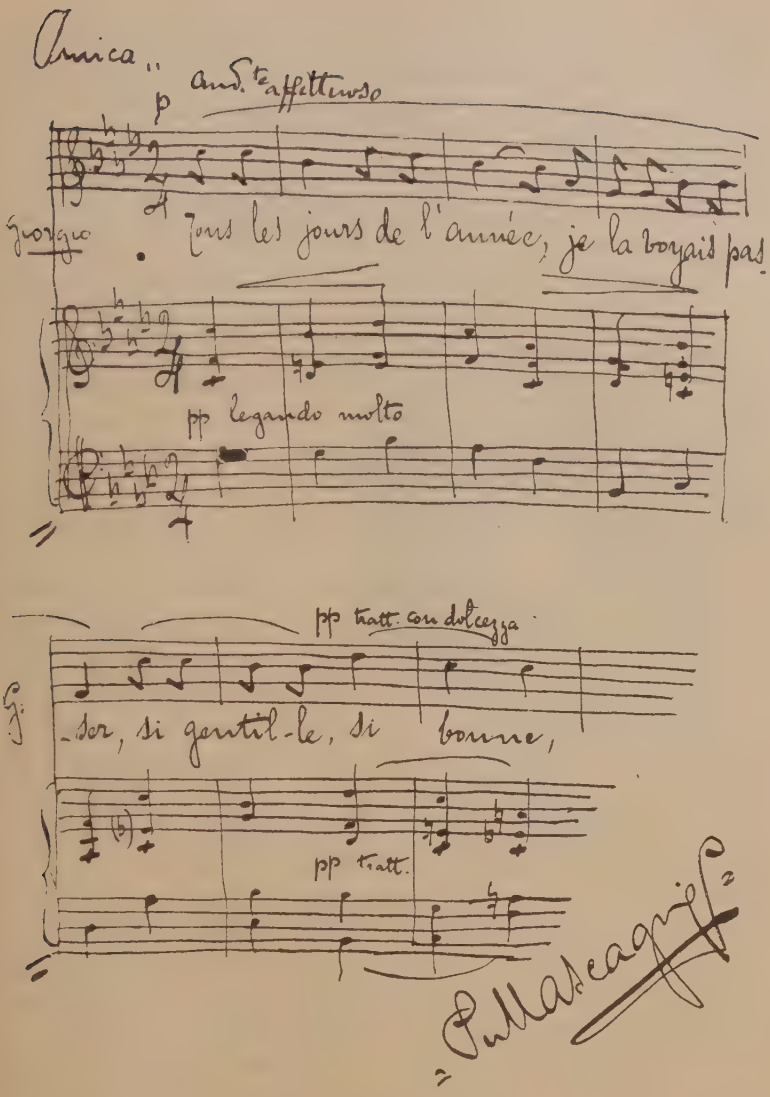
La nuova opera del maestro Mascagni venne rappresentata, per la prima volta, la sera del 17 marzo, al Teatro di Montecarlo. L'esito lietissimo della prova generale lasciava chiaramente indovinare il pieno successo della *première*.

La richiesta dei biglietti fu tale, che alcune poltrone furono vendute sino a quattrocento lire. La sala era magnifica. Assistevano il Principe di Monaco con la sua Corte, i critici dei principali giornali francesi ed italiani. Erano pure presenti, in un palco del Principe, il capitano Cagni, comandante della controtorpediniera *Nembo*, e alcuni ufficiali dei bersaglieri.

Gli interpreti dell'opera erano artisti francesi celebratissimi: la signora Farrar, il baritono Renaud, il tenore Rousselière. Dirigeva il maestro Mascagni, salutato al suo primo apparire nella sala da un'interminabile ovazione.

Il successo fu così schietto e spontaneo, da giustificare l'orgogliosa premura dell'autore. Le prime scene d'*Amica* — che, in orchestra e in un coro agreste, descrivono il sorger dell'alba in un paesaggio alpino — producono una sensazione di freschezza, di profumo: poesia boschereccia, in cui il senso della natura filtra in ritmi leggiadri, in tenue vaporosità, nella fragranza della melodia vocale e della modulazione sinfonica, limpida e albente. Il pubblico non applaude ancora, ma già ritrova il Mascagni, che già così amabile dipintore si rilevò nel primo coretto di *Cavalleria*, e che più intensamente paesista si affermò in quello squisito second'atto del *Fritz*.

Vivace, movimentata e svelta è la scena fra i contadini e il fattore " Camoine, " nella quale " Giorgio " mette la sua nota triste e amorosa nella romanza: " *Io passar tutt'i dì*, " che provoca il primo applauso nel pubblico. Questo paesaggio, nel quale il Mascagni



ha stemperato i suoi limpidi colori, è completato dalla danza contadinesca: una specie di monferrina vezzosa, flessuosa, elegantissima, che solleva acclamazioni e ch'è fatta ripetere. L'orchestra dà alla piccola danza, così tenue nella cornice vocale del coro (" *Del violino già il frin-frin* "), ogni grazia decorativa: una piccola gemma, questa monferrina leggiadra e caratteristica.

Il duetto fra " Camoine " e la serva " Maddalena " scorre liscio: un'altra fugace pennellata del coro danzante, ed eccoci al duetto tra " Giorgio " ed " Amica. " " Giorgio " fa la sua brava dichiarazione; questa seconda romanza: " *Questo è il bel dì del nostro amor* " è più affettuosa, con accenti più caldi, per quanto la linea melodica sia, in omaggio alla fedeltà drammatica, qua e là interrotta, sospesa da incisi, che ne rendono un po' difficile la concatenazione. Anche qui un applauso. Nella scena seguente tra " Amica " e " Camoine, " passa inosservato l'accorato sentimento ond'è tutto improntato il racconto dell'amore di lei per " Rinaldo. "

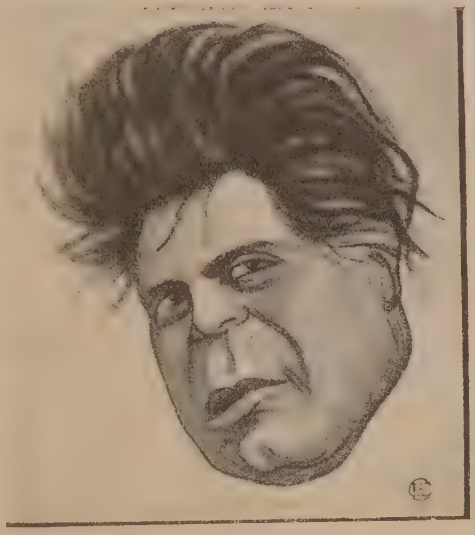
Ma quando l'orchestra, che ha sempre commentato il canto con sapienza suggestiva, perora, in dolce strazio, sull'inciso vocale di " Amica ": " *Allor tutto è finito, ahimè!...* " il pubblico è penetrato dalla tristezza di quella fonica elegia, che si va sempre più estendendo, in tenerissimo e blando plorare — e scoppia un bellissimo applauso.

Ma dopo il pittoresco e l'elegiaco ecco, irrompere — con gradazione magnifica, rivelazione del superbo ingegno teatrale di Pietro Mascagni — la possanza drammatica, che solleva quest'atto, dall'entrata di Rinaldo, al vertice della più nobile espressione e della più schietta ispirazione.

Rinaldo è presentato, con magistrale densità, in pochi tratti vocali. È l'uomo forte e primitivo dei monti, nella forza del suo sentimento, nell'altezza onde lo enuncia, nella rude foga, che mano mano s'eleva ed eccelle nella grande frase ideale, in cui il suo amore si confonde in un panteismo incosciente, ove si dilata e aleggia. " Amica " discopre, in questo duetto, la sua anima ardente. Tutto il suo brano: " *Oh se m'ami così* " ha un impeto mirabile, che si torce nelle volute della frase: " *Io mi risovvengo, sai, del bacio tuo primiero.* " Ed ecco aprirsi il cuore di " Rinaldo " nell'attacco nobile e melodioso: " *Ti vo' portare là dove il sol libero splende senza vel.* " È qui che il sentimento della natura si sveglia e s'innesta all'effusione spirituale. Quest'anima di montanaro compie una metamorfosi. Eccola mutata, ingrandita, simboleggiata nella sua quintessenza: Natura e Senso. Il gran tèma dell'opera si presenta nobile, grave, conclamante: " *Più presso al ciel, più lontan dalla terra, su l'aspro suol della roccia, lassù, ov'erge da sol l'aquila il vol, fiorirà quest'amor solitario e ribelle.* "E il pubblico, trascinato dal primo attacco, interrompe la frase, magistrale che

sembra abbia foggiato la sua alterezza e la sua maestà nella grande fucina wagneriana dove è sintetizzato il sentimento dominatore, in cui s'elabora il dramma ideale del sacrificio: il vero dramma interiore di Amica, che qui s'intuisce e nel second'atto erompe. Tèma bello e possente, che l'orchestra solleva quasi in trionfo, nelle sue plastiche ribattiture, ferme e gaudiose.

La voce di Amica si frammette a quella di Rinaldo, nella ripresa del tèma superbo — e, in questo esaltamento, come ad attestare il panteismo che lo stringe nelle sue spire, scoppia il breve temporale, onde sarà protetta la loro fuga. L'orchestra infuria, ha tocchi aspri, d'un verismo imitativo singolare, mentre il grido di " Giorgio, " che scopre la fuga degli amanti, ci ricaccia nel dramma umano e giustifica l'ultimo accordo angoscioso dell'orchestra turbinante.



Una caricatura del Maestro.

Così si chiude il prim'atto d'*Amica*, che ha sollevato il pubblico in piedi, pel quale le chiamate al Maestro e agli artisti non avrebbero avuto tregua, se il desiderio di riascoltarlo non avesse infrenato il suo entusiasmo.

Il *bis* viene concesso appena dopo; a tela calata, Mascagni deve comparire sette volte al proscenio, da prima coi suoi valorosi interpreti, poi solo: un' ovazione, alla quale si unisce l'orchestra.

Il second'atto s'apre con un preludio descrittivo. Il viaggio dei due amanti, le loro ansie, il loro tormento, la tortura d'" Amica, " il dolore di " Giorgio, " il dissidio, il sacrificio finale di " Rinaldo, "

sfilano, si aggruppano, s'enunciano nei tèmi, per isvilupparsi quasi in forma narrativa. A chi non possegga ancora la conoscenza di questi tèmi — quasi tutti nell'atto cui codesto preludio è preposto — esso riesce un po' tumultuario e oscuro. Nè può dirsi, di fatti, che esso supplisca al difetto inerente alla sua concezione con un rigido processo. L'andatura troppo libera può farlo gustare solo quando se ne sia penetrato il concetto integrale. Di fatti, nella parte seconda, dopo il *fortissimo*, il tèma doloroso, che è il ganglio sinfonico, per dir così, dell'opera, poichè ne sintetizza la catastrofe, è quello che conquista il pubblico. E il preludio vien, di fatti, applaudito nella sua bella e patetica chiusa, pur avendo impressionato nel suo insieme per la potenza sonora e la virulenza narrativa, che vibra in tutto il pezzo sinfonico. Fin dalle prime battute di questo secondo atto — che è il documento della piena evoluzione artistica del maestro Mascagni, già enunciata nel *Ratcliff* e qui più organicamente raggiunta — si sente come Pietro Mascagni abbia voluto dar forma ampia, libera, senza lenocini e senza transazioni, alla narrazione musicale. In quest'atto, canto vocale ed orchestrale s'integrano, formano un organismo saldo, inscindibile, vivo.

Non più autonomia di frase o di pezzo. Non più quadretto staccato, non più frastaglio. Il dramma è tutto fuso. I personaggi acquistano una dilatazione singolare, s'ingrandiscono, seguendo più la natura del sentimento, preso nella sua essenza assoluta, che la legge estetica della loro condizione. Divengono, per così dire, i simboli del loro dolore. Sono entità animate più che caratteri individuali. Dal libretto Pietro Mascagni ha estratto il succo e ne ha distillato la quintessenza.

Ecco perchè questo mirabile, doglioso, patetico second'atto — ch'è quanto di più nobile, insieme col terz'atto del *Ratcliff*, sia uscito dalla luminosa fantasia di Pietro Mascagni — non è di così facile comprensione quanto sembrerebbe dover essere a chi ha avuto l'opportunità di studiarne la forma integra, nella sagoma larga ed espressiva, che dipinge e narra, commenta e anima, dilata e riconnette tutto il dramma di contrasto, di sacrificio, di dolore, onde la catastrofe è il tragico epilogo.

In quest'atto, Pietro Mascagni, senza servilità imitative, e con carattere d'italianità in tutta la parte melodica, quasi sempre dominante nell'orchestra, al cui incessante lavorìo espressivo e coloristico provvede una sapienza di strumentatore mirabile — nudrito

di midolla di leone — in quest'atto fuso e organico il Mascagni indica la meta cui il suo fortissimo ingegno dirige le ben formate ali. Ali atte al cimento, atte alla prova, sol che egli comprenda che ben più vasti argomenti occorrono al suo estro, ormai temprato nella cultura. Oggi, egli ha dilatato il tèma, che il librettista gli ha fornito. I suoi contadini hanno smesso la piccola giubba, perchè i loro cuori avessero più ampi battiti — e le loro anime prescindessero dal costume per amplificare i loro sentimenti sino al possibile dell'intensità spirituale. Ma questo sforzo geniale dev'essere integrato nella visione drammatica, perchè l'ingegno del Mascagni dia tutto quanto può, quando l'estro trovi la ragione del suo volo nel fantasma.

Questa è la cronaca fedele del gran successo d'*Amica*. Successo vero: di grande convinzione nel primo atto, di acuta sensibilità improvvisa pel secondo.

Pietro Mascagni, che nel primo quadro ha delineato con sagacia, con scaltra alternativa di contrasto i caratteri, e ha graziosamente pennelleggiato un paesaggio alpino, in quanto può dare di sottile fragranza, ha serbato — in questa prima parte dell'azione — alle leggi del melodramma i suoi dritti.

Egli l'ha suddiviso in pezzi, pur evitando le convenzioni viete d'una maniera oltrepassata. Ma, quando i personaggi perdono le loro peculiari caratteristiche, quando i sentimenti loro acquistano una personalità, che trascende dai loro limiti sociali e sensibili, e quasi si tramutano per lui in simboli, la sua fantasia ha subito il fascino dell'illusione. Ed è scaturito lo splendido second'atto.

Il melodramma s'è trasformato in dramma musicale vero e proprio, senza asservimenti a un sistema specifico, come, con genialità inimitabile e con fastigio gigantesco, fece Riccardo Wagner, ma con il germe d'una trattazione libera, di cui appunto Wagner ha trasfuso le linfe nel sangue d'ogni musicista, che aspiri a compiere opera di verità e di bellezza.

L'orchestra ha dominio magistrale in questo quadro di patetica dipintura. Esso assorbe in sè, senza cancellarne il senso, ogni accento del canto, e, nella sua ardente fucina, ringagliardisce, in un fonismo espressivo, ogni moto delle anime. A che varrebbe particolarizzare?

Il second'atto di *Amica*, ha questa continuità di sensazione e di espressione, che forma il suo stemma nobiliare. Può esserci dif-

ferenza nell'intensità del discorso melodico, perchè non sempre la ispirazione può soccorrere al disegno; può esserci qualche monotonia violenta, nell'irrequieta e turbinosa commentazione sinfonica, così come nella prima parte del primo atto poteva notarsi qualche languore o qualche scialbezza, ma ciò non riguarda la nobiltà dei criteri onde il quadro è stato composto.

Amica è una grande tappa nell'arte di Pietro Mascagni.

L'esecuzione sia vocale che orchestrale costituì, per sè sola, un grande avvenimento d'arte. Il maestro Mascagni e gli artisti furono salutati da immense ovazioni.

I giornali recarono tutte le notizie del successo.

Il *Gaulois*, in una relazione entusiastica disse, che la nuova opera del Mascagni è forte ed originale, potente e dolce nello stesso tempo, che è tutta illuminata da capo a fondo dalla fiamma del genio italiano e dal dono divino della melodia.

L'eco del grande successo dell'opera si diffuse rapidamente in Italia, e la nuova vittoria del Maestro se rinsaldò la fede di quanti — e sono innumerevoli — veggono in Pietro Mascagni come simboleggiata la tradizione della genialità di nostra stirpe, provocò amarezze senza nome nei pochi e pure inconvertibili denigratori del suo talento.

La prima esecuzione italiana di *Amica* era riserbata a Roma — alla città che, più di ogni altra, in Italia circonda di viva e sincera simpatia il Maestro.

Terminata la stagione lirica a Montecarlo, il Maestro venne a Roma, per allestire la stagione mascagniana al Costanzi. Con felice iniziativa, il dirigente del massimo teatro romano — che a quell'epoca era il cav. Vincenzo Morichini — uomo di grande talento, di prodigiosa attività, di tenacia inflessibile — e di rara onestà — e che più tardi volle allontanarsi volontariamente da quelle scene che aveva saputo così nobilitare — decise di rappresentare insieme alla nuovissima opera, l'*Amico Fritz*, *Zanetto* e quel *Guglielmo Ratcliff*, che, qualche anno prima, aveva suscitato tanti entusiasmi all'Adriano.

L'inaugurazione della stagione era fissata per la seconda metà di aprile; frattanto, promosso dal Ricreatorio Zanardelli, ebbe luogo,

il 9 aprile 1905, un grande banchetto all'Adriano. al quale parteciparono ministri, deputati, artisti, i rappresentanti della stampa, molti amici ed ammiratori del Maestro. I commensali erano oltre settecento.

Allo *champagne*, l'avvocato Amici, dopo aver letto le innumerevoli adesioni di uomini illustri, pervenute da ogni parte d'Italia, spiega le ragioni del banchetto in onore di Mascagni e con parola calda, ispirata, ricorda la simpatia vivissima che il Maestro, ha saputo meritatamente suscitare in Roma; l'entusiasmo con cui la cittadinanza segue le sue manifestazioni artistiche, e i voti che la Città eterna fa per l'avvenire glorioso del Maestro.

Terminati gli applausi pel felice discorso dell'avvocato Amici, si alza il Conte di San Martino e si fa nella sala il più religioso silenzio.

L'oratore nota l'importanza della manifestazione ed osserva come ogni categoria di cittadini abbia voluto portare il suo augurio al Maestro " che onora l'arte italiana, che porta la gloria attraverso il mondo, nei paesi più lontani. L'omaggio fu spontaneo come l'ispirazione della sua musica, generale come il plauso che lo circonda ovunque, come il godimento che sparge.

" Il prosindaco volle affidare a me il gradito incarico di rappresentare l'Amministrazione comunale, affichè non mancasse qui la rappresentanza della grande Città, fiera di accogliere il maestro Mascagni, lieta di ogni trionfo italiano, più lieta se il trionfo è raccolto nel campo dell'arte, ché è tanta parte della grandezza patria.

" Ma un altro saluto io porto qui a Pietro Mascagni, quello del più antico Istituto musicale del mondo, dell'Accademia di Santa Cecilia, che da tre secoli lavora e lotta pel bene dell'arte e ne comprende e ne segue ogni progresso, ogni nuova forma; dell'Accademia che lo accolse trionfalmente l'anno scorso, e lo attende quest'anno fiduciosa in un novello trionfo.

" Se la gloria per ogni successo di Mascagni sgorga spontanea su tutto il popolo italiano, dalle più alte alle più umili personalità, egli è semplicemente perchè l'arte di Mascagni è arte profondamente, sinceramente italiana, arte in cui ogni italiano trova un poco di sè stesso.

" La chiarezza, la spontaneità delle idee, la varietà dei mezzi, la capacità di afferrare ogni progresso di qualsiasi tecnica, senza ledere la propria individualità, dono mirabile che condusse Verdi

dai *Lombardi* al *Falstaff*, sono altrettanti caratteri del genio latino, che tutti c'invidiano perchè impotenti ad imitarli, caratteri che diedero all'arte italiana la sovranità secolare nel mondo, caratteri che dobbiamo mantenere, per mantenere quella nobile supremazia, caratteri che troviamo in ogni opera di Pietro Mascagni.

" Salutando dunque il trionfo dell'*Amica*, augurando onori e trionfi a Pietro Mascagni, il nostro saluto, il nostro augurio si estende, s'ingrandisce, diventa saluto ed augurio dell'arte italiana, sorgente inesauribile di gloria pel nostro paese."

Lo splendido discorso del Conte di San Martino, interrotto da frequenti applausi, suscita alla fine una indimenticabile ovazione.

A questo punto Checco Marconi grida col più bel timbro tenorile: " Parli Mascagni! Parli Mascagni! "

Tra un grande silenzio si alza il Maestro e dice:

" Se avessi saputo che bisognava parlare, avrei imparato un discorso. Era convenuto invece di tacere. Io non so parlare così bene, come gli oratori che mi hanno preceduto, e dinanzi a voi avrei preferito fare della musica.

" L'amico Marconi ha rotto la consegna, e voi avete lasciato i vostri posti per ascoltarmi: sono dunque obbligato a parlare e mi duole di non sapermi esprimere in... chiave di tenore come Francesco Marconi.

" Mi limiterò dunque a ringraziare col cuore tutti della affettuosa dimostrazione.

" La mia parola, credetelo, è insufficiente ad esprimere la commozione profonda che provo, e la gratitudine vivissima che sento per questa grande Città, che mi accolse sotto le sue ali protettrici; per questa Accademia di Santa Cecilia, che vigilò e incoraggiò i miei passi nell'arte, e fu la prima a consacrare i successi della *Cavalleria rusticana*.

" Le parole del Conte di San Martino, quando ha accennato che nella mia musica vibra l'anima italiana, mi hanno fatto un gran bene. Io non posso giudicare dell'opera mia, ma il mio sogno supremo è che nell'arte lirica il nostro paese non abbia a perdere il primato conquistato felicemente per virtù dei grandi maestri.

" Credo pure che ogni tentativo ed ogni rinnovamento d'arte non possa farsi che con la violenza. Roma che ha grande il cervello e generoso il cuore, giudicherà la mia ultima opera per quello che vale, per quello che deve essere."

Un fragoroso applauso, che si ripercuote per parecchi minuti nell'ampio teatro, accoglie la fine del discorso Mascagni, e tutti i commensali, saliti sulle sedie, fanno al Maestro una grande dimostrazione.

Insistentemente pregato, prende da ultimo la parola l'on. Barzilai. Con la smagliante eloquenza che è la caratteristica del deputato romano, l'oratore accenna al fascino che la musica mascagniana ha suscitato nel mondo e chiude il suo discorso così:

" Il significato di omaggio reso a Pietro Mascagni non deve essere riassunto o rimpiccolito da altre parole. Il genio dell'illustre Maestro ci ha fatto assistere a grandi meraviglie; ma l'ultima le ha tutte superate, ed ha raggiunto un risultato più unico che raro. Egli ha giuocato una grande partita a Montecarlo e l'ha vinta."

Le parole del Barzilai, inutile dirlo, suscitarono il più schietto entusiasmo.

La prima rappresentazione di *Amica* al Costanzi, riuscì, per concorso di pubblico, una delle più grandi solennità artistiche dell'anno.

L'opera ebbe festosissime accoglienze, meno però di quanto si sarebbe preveduto. Il primo atto suscitò, specie al finale, di cui si volle la replica, un entusiasmo indicibile, ma il secondo atto lasciò la maggioranza dell'uditorio perplessa. L'intermezzo nel suo carattere indeterminato, così diverso da quello di *Cavalleria*, di *Amico Fritz*, dei *Rantzau*, di *Ratcliff*, che non si ascoltano senza provare, anche oggidì, un fremito di ammirazione, parve vago, astruso, nebuloso; anche la solida unità tra la musica e le parole al secondo atto, non convinse abbastanza.

Nelle repliche successive, le prime impressioni, un po' incerte e contradittorie, si modificarono profondamente; e quel secondo atto venne giudicato, quello che è veramente, una delle più elevate manifestazioni dell'arte mascagniana, per quanto non di effetto immediato ed irresistibile.

Da Roma l'opera passò a Napoli, e poi, per volere del Maestro che assunse la direzione di una *tournée*, venne rappresentata con eguale risultato e con crescente successo, in venti o trenta teatri italiani.

"ISABEAU"

Il romanticismo di " Isabeau " - I criteri informatori della nuova opera - Tre mesi a Castellarquato - Le scene di Rovescalli - La grande partitura di " Isabeau " - Un colloquio con Giacomo Puccini.

Il concetto romantico esisteva in Pietro Mascagni, nella sua natura ricca, gagliarda, prima che il pensiero verista di *Cavalleria rusticana* avesse rivelato al mondo la sua tempra singolare d'artista.

E in verità, quel *Guglielmo Ratcliff* che egli compose nella sua prima giovinezza, così lieta d'ardimento, e che rivelò al pubblico qualche anno dopo, è opera romantica nella idea più che nella forma.

L'inspirazione, derivata dal poema drammatico di Enrico Heine, poema romantico più di ogni dramma di Victor Hugo, e così romantico che qualche critico arguto immaginò vedervi una parodia del romanticismo francese che dominò l'Europa per circa la metà del secolo decimonono; l'inspirazione sentimentale eroica ed erotica in cui i fatti della vita e le passioni si tramutano in fantasmi allucinanti, permase nelle vene ricche del compositore, nè le distrusse la violenza verista e rude del dramma rusticano.

Dopo *Cavalleria*, dopo quell'onda di melodia che trasportò, come un torrente che straripa libero e fremente per la pianura, anime e cuori in un rapimento indicibile, in una commozione così profonda, che mai, nessuno, dopo Giuseppe Verdi, aveva saputo destare, il romanticismo riapparve a tratti, velato di soavità e di fre-

schezza nell'*Amico Fritz;* aspro, duro, passionale nei *Rantzau;* potente e sicuro nel *Ratcliff;* pieno di grazie leziose e di dolcezza incipriata nelle *Maschere,* e divenne esotismo superbo di colore e di invenzioni melodiche nell'*Iris,* ed ebbe violenze selvaggie nelle Alpi, dove *Amica* visse, amò e si perdette nelle acque rovinose.

Ora in questa *Isabeau,* l'ultima in ordine cronologico, e la più elevata affermazione artistica del Maestro, il romanticismo trionfa in tutta la sua essenza, e la visione del *Ratcliff* ritorna con un senso di passione più alta e più nobile, e una verità di vita passa e freme e canta nelle melodie delle persone fantastiche, e l'amore e il dolore, la voluttà e la morte, rendono a tratti vere le creature del sogno.

Isabeau, Giglietta, Folco, re Raimondo, e tutta quella folla mirabile di sentimento, di vivacità, di fede, di forza, d'entusiasmo, per virtù del musicista, amano, cantano, pregano, uccidono e muoiono con un senso di umanità così possente, che le larve poetiche sono dimenticate, e soli ed eterni regnano il dramma musicale e la melodia.

E in questa melodia, fresca, pura, appassionata vi sono i grandi cieli, pieni di sole meridiano, sotto cui Isabeau cavalcherà nuda, baciata dai raggi d'oro, salutata dalle campane, accarezzata dai fiori che Folco getta sopra la sua bianchezza come una pioggia odorosa; vi sono le foreste, fra cui visse Folco nella sua adolescenza libera, e fra cui sognò il sogno suo supremo; vi sono le vette turrite da cui mossero i cavalieri nella lizze d'amore e di regno; vi sono gli spaldi del castello, dove il vecchio re Raimondo è custodito dai suoi consiglieri astuti, e trattato come un fanciullo dalla loro volontà ostinata; vi sono gli uomini, le folle varie, le donne pietose, i fanatici furenti, i vendicatori feroci, e tutto canta, palpita, dolora o esulta, e tutto diviene umano, par vero, è commovente per virtù dell'arte meravigliosa di un gran figlio di Italia.

Interrogato il Maestro sugli intendimenti artistici della sua *Isabeau,* rispose:

" Io sono tutt'altro che lento nel lavorare, ma confesso, che nessuna opera ho scritto con più facilità di questa. Complessivamente non ho impiegato più di tre mesi. Sarà perchè l'aveva pensata e direi quasi portata entro me, elaborandola per circa due anni; sarà perchè con questa opera ho trovato, o mi sono illuso di trovare entro me una nuova vena forse più spontanea delle mie precedenti.

" Con *Isabeau* ho tentato il ritorno a quel romanticismo cui s'ispirò tanta parte del melodramma italiano. Mi è parso che sul teatro lirico, il verismo, di cui io stesso fui seguace fervido, abbia fatto il suo tempo; non sento il classicismo della tragedia greca o romana, e tanto meno il simbolismo delle finzioni filosofiche; così mi sono vôlto al romanticismo, nel senso che fu dato a questa parola cinquant'anni fa: a quel romanticismo che si esplica con la rievoca-

zione fantasiosa e sentimentale di un medioevo fiero e gentile, aspro e cavalleresco, passionale e cruento con

Le donne, i cavalier, l'armi gli amori,
le cortesíe e le audaci imprese.

" È stato detto e scritto che l'argomento del dramma è tratto dalla leggenda di lady Godiva. Ciò è inesatto e ha potuto dar luogo a un'accusa che non ha alcuna ragione d'essere: all'accusa che Illica ed io avevamo falsato e guastato la leggenda. Ma il fatto è che noi non abbiamo inteso in alcun modo di svolgere quella leggenda. Da essa ci è potuta venire, confesso anzi che ci è venuta, l'idea prima per il libretto di *Isabeau;* ma null'altro: non si tratta nè di rifacimento nè di adattamento: si tratta di un dramma nuovo, che può avere qualche punto di raffronto con quello da cui ci venne l'ispirazione, ma che non è assolutamente confondibile con esso, e che costituisce, a me pare, opera originale. "

Nella graziosa e comoda villa di Luigi Illica a Castellarquato, fra il giugno e il settembre del 1910, il maestro Mascagni, tenuto costretto nei rosei vincoli della più affettuosa ospitalità, compose quasi interamente la sua nuovissima opera. L'unione del poeta e del musicista agevolò straordinariamente il cómpito che entrambi si erano prefissi. Luigi Illica assecondò con affettuosa compiacenza gli intendimenti del Maestro, modificò, corresse, scorciò, ridusse, rifece di sana pianta intere scene, a seconda dei desiderî espressi: il libretto di *Isabeau* è così in perfetta corrispondenza dello spirito e degli ideali del compositore, il quale pure rimanendo profondamente melodico ed italianissimo, vagheggiava nuove e più gagliarde e più suggestive forme di espressioni musicali.

Frattanto occorreva pensare ai bozzetti delle scene, e Luigi Illica scriveva laconicamente al pittore Rovescalli: " I punti più salienti dell'azione sono questi e questi altri: località, l'Inghilterra; tempo: il medioevo. Ora ne sai abbastanza, fa' tu le scene come le senti ed io troverò su di esse le mie didascalie. "

E Rovescalli giurò di vendicarsi, architettando delle scene così grandiose e così complesse, da mettere nell'imbarazzo il librettista.

Ma certe vendette è bene meditarle a lungo e sapientemente, ed ecco Rovescalli armarsi dei suoi dipinti, prendere il treno e sbarcare fresco fresco a Castellarquato, per vedere un po' le cose da vicino.

Il collega Santerone così racconta brillantemente, nella *Lettura* l'arrivo e la vita del grande scenografo, nella rocca d'Illica:

" Rovescalli, altro gioviale e piacevole compagnone, capitò a proposito: la triade fu perfetta.

" Le prime sedute furono feconde di risultati; il programma era infatti dei più seri. Alla mattina, " petit lever " di Mascagni; alle undici passeggiata mattutina in paese e " grappino " riconfortante; alle dodici colazione; nel pomeriggio altra escursione in paese con Mascagni, ampiamente drappeggiato in pijama bianco, che gli dava, così alla lontana, un'aria di mugnaio modernizzato, e partite a carte.

" Ma, direte voi, e *Isabeau*?

" *Isabeau* la vivevano nel loro intimo; tutto intorno ad essi sentiva il medioevo, in quel meraviglioso paesotto, che parla ancora

un linguaggio così vivo di quei tempi, coi suoi ruderi, le sue torri, i suoi mille ricordi.

" E in quell'ambiente così particolarmente favovevole, più di una volta accadeva allo sguardo di levarsi distratto da quelle carte esse pure... molto vetuste, da cui sembrava si animassero i re e le regine e i fanti per confondersi nella fantasia ad altri re, ad altre regine ad altri fanti, che svolgevano le loro vicende di passione intorno ad una bianca figura di fanciulla freddamente chiusa in un ostinato diniego: *Isabeau.*

" E su *Isabeau* cadeva allora il discorso, e mentre la parte esteriore dei tre geniali artisti era rivolta alle vicende del giuoco,

la mente lavorava intorno a quelle dell'opera; le proposte si incrociavano; si discuteva, si beveva, si perdeva: si concretava l'opera d'arte.

" Poi la sera, dopo pranzo, Mascagni sedeva al piano e vestiva di note il bel corpo ignudo di Isabeau, che cavalca per le vie sul suo cavallo bianco e Folco che getta fiori e il popolo che irrompe e vuol giustizia. E con la scena dell'accecamento, anche il Maestro andava a letto, accecato esso pure dal sonno, mentre l'aurora con le sue striscie tenui di rosa rigava l'orizzonte come una fantastica carta da musica, su cui il sole avrebbe scritto le note accese della sua gloriosa sinfonia.

" *Isabeau* venne così rivestendo d'un corpo la sua anima incerta foggiata da due sognatori, Illica e Mascagni, e Rovescalli le compose intorno il suo piccolo mondo.

" Non vi doveva esser dapprima che una scena sola per tutti e tre gli atti: una scena disposta in modo che potesse ugualmente servire ai tre quadri dell'azione che si svolgono nella stessa giornata. Ma poi il secondo atto, che era prima assai lungo, venne ridotto ai minimi termini, tanto che ora non dura più di venti minuti, e una nuova scena si rese allora necessaria, non foss' altro per aggiungere interesse all'azione così rapida. Rovescalli presentò i due bozzetti: due piccole meraviglie, e Mascagni ne volle subito un terzo. E fu così, che l'ultimo atto ha avuto la sua brava scena, che è una forse, delle più teatrali.

" L'azione, come abbiamo detto, si svolge in Inghilterra, nel 1200. I costumi sono dovuti allo strano connubio di due artisti simpaticamente noti al nostro pubblico in due campi diversi dell'arte: Hohenstein e Caramba. Il primo, più pittore che figurinista, ha acquarellato dei magnifici figurini, notevoli per la linea artistica e macchia di colore, e Caramba ne ha curato con amore l'esecuzione, limitando una volta tanto l'opera sua di ideatore ai tre costumi di " Isabeau, " che sono riusciti tutti e tre notevoli, come al solito, per buon gusto e fedeltà storica.

" Rovescalli si è ispirato per le sue scene, che rappresentano la bellezza di quattromila metri quadrati di tela dipinta, ai monumenti dall'epoca che in Inghilterra abbondano: notevolissimi tutti, e in ispecial modo al castello e alla cattedrale di Cantebury.

" Quella del primo atto, rappresenta un salone circolare alla base della torre. Esso gira intorno alla torretta, in cui si apre a terreno una cripta, ed è qui che viene poi preparato il trono pel ricevimento dei pretendenti alla mano di " Isabeau. "

" Intorno alla torre serpeggia una scala in pietra, che s' interrompe al primo pianerottolo con un pulpito dal leggio di pietra, sostenuto da corte colonnette. " Isabeau " si sofferma ivi nello scendere dalle sue stanze, e la sua figura snella si profila come un'apparizione luminosa, contro il freddo grigiore della pietra. L'atrio, che dà sul cortile, divide con un parapetto la parte íntima del castello

da quella parte a cui è ammesso il popolo, che non invade così la scena. Gli archi sormontati da loggette, donde assistono alla cerimonia i cavalieri e le dame della Corte, sono sostenuti da tozze colonne dai capitelli schiacciati e dalle ghiere a spuntoni, che sono veramente caratteristiche dei monumenti inglesi del tempo.

" Le torrette, le logge, le scale, le colonne non sono dipinte in prospettiva, ma sono veramente costruite, su intelaiature di legno

Isabeau (*Scena dell'Atto I*).

e sono tutte praticabili; ciò che raramente si è raggiunto finora a fare su così vasta scala.

" Anche il soffitto, a grosse travi di antica quercia, è stato costruito. L'intonazione generale delle scene è austera. Il grigio della pietra non viene ravvivato che in seguito, al prepararsi del ricevimento, dai vivaci colori degli arazzi e dei tappeti.

" La scena, così come l'ha ideata il Rovescalli, è davvero di una novità e di un ardire degno di nota: è veramente curioso vedere la costruzione in pianta.

" La scena del secondo atto presentava una grave, seria difficoltà: bisognava risolvere il problema di dare al pubblico l'illusione che " Isabeau " facesse nuda il giro della città, senza beninteso obbligare la protagonista a fare nemmeno il giro del palcoscenico in simili condizioni... specialissime. Altro punto scabroso era far sì che " Folco " potesse seguire con lo sguardo la bella reginotta lungo la sua strana cavalcata, senza perdere nello stesso tempo di vista la bacchetta del direttore d'orchestra. All'uno e all'altro si è felicemente provveduto con una speciale disposizione di scena. Questa rappresenta il cortile del castello, corso intorno intorno da un erboso terrapieno che ne circonda a difesa le mura e si interrompe nello sfondo con le due arcate unite da ponte levatoio, che danno l'accesso al castello. Oltre il bastione, l'occhio abbraccia il caratteristico panorama d'una grossa borgata medieovale, con le sue torri merlate e le cuspidi acute dei suoi campanili. È mezzogiorno e da essi parte e si intreccia un festoso richiamo di campane che echeggia sonoro nella valle. È l'ora; " Isabeau " esce più pallida e muta, il bel volto avvolto ancora in un manto ch'essa lascerà alla porta del castello per compiere la feroce volontà del padre. Poi che è mezzogiorno preciso, essa inforca il suo cavallo che le giovani ancelle doloranti, conducono per la briglia fino alla seconda porta, in fondo, dove il pubblico intravvede ancora un istante delinearsi scura nel quadrato di luce l'alta figura di Isabeau, e nel momento che la visione scompare cade il manto, che le ancelle raccolgono riprendendo meste il cammino del ritorno. Il fascino della musica che commenta, e il muto linguaggio di quel manto che serba ancora il tepore del bel corpo ignudo, completano, nella fantasia di chi assiste, lo spettacolo che l'occhio non può godere. " Folco " arriva e nulla sa della strana cavalcata e del bando, l'anima ancor piena della bianca visione della sua reginotta, quando un'altra gliene appare più bianca e radiosa, laggiù, oltre il fossato e crede sia sogno ed è realtà.

" Il cavallo avanza e il giro della città va compiendosi e si finge passi la strana cavalcata anche dov'è il pubblico, e mentre " Folco " segue con sguardo acceso la sua creatura, il tenore può ben fissare con occhio attento la bacchetta del maestro. La linea artistica e le esigenze tecniche sono salve. Ma il giro è compiuto, " Isabeau " passa sotto il terrapieno ove " Folco " l'attende, ed egli strappa dagli arbusti che si arrampicano su per la scarpata, quanti fiori può e li lancia sul bel corpo della fanciulla.

" Anche in questo scenario che riproduce a meraviglia la visione del paese medioevale, tutto è vero. Le arcate e il ponte, le colonne, il pozzo, la scarpata. L'erba e il muschio che copre il terrapieno sono stati ottenuti con un tappeto vero di *velvet* dal morbido

Isabeau (*Scena del' Atto II*).

spessore e artisticamente macchiato, e veri sono gli arbusti che fioriscono miracolosamente ogni sera dopo il primo atto di *Isabeau*.

" L'atto terzo si svolge nell'atrio del castello. A sinistra, sul davanti, sono le stanze regali; più in fondo è l'ampia gradinata che conduce alla chiesa; nello sfondo un profilarsi di torri e l'ampio spiazzato del cortile che le tende nascondono dapprima allo sguardo, A destra, sul davanti, le prigioni ove " Folco " è stato rinchiuso in attesa del suo martirio.

" Annotta e un'atmosfera azzurra diffonde ovunque la sua malìa. Sull'alto della gradinata appare " Isabeau " con le sue ancelle allato, e la sua figura, diffusa di luce azzurra, spicca in un bel contrasto di toni con lo sfondo della chiesa ove diffondono i ceri una lor luce calda. Il suo pensiero è per " Folco " e ne domanda notizie al suo

buon cugino che l'ama sempre e che per lei corre da " Folco. " Il giovane dorme. È così dolce dormire quando si può sognare cose dolci! Il ferro rovente che spegnerà il lampo della pupilla non può affievolire la luce vivida della memoria, e " Folco " è tranquillo, perchè il caro tesoro non potrà essergli tolto. Una vampata di passione accende l'anima della bella vergine e " Isabeau " corre dal padre per domandare la grazia del colpevole, e l'ottiene, ma troppo tardi. Il popolo non ha voluto attendere, ed ha strappato il prigioniero fuori della cella, e nel buio della notte le fiaccole accendono un incendio di luce rossa di sangue. "

Composta l'opera — occorreva strumentarla — e Mascagni lasciò la serena pace di Castellarquato, per stabilirsi a Milano, e in un salottino a tinte verdi dell'Hôtel Regina attese febbrilmente e ininterrottamente per altre sessanta notti all'enorme lavoro, dal tocco alle undici del mattino, senza provare mai un sintomo di stanchezza.

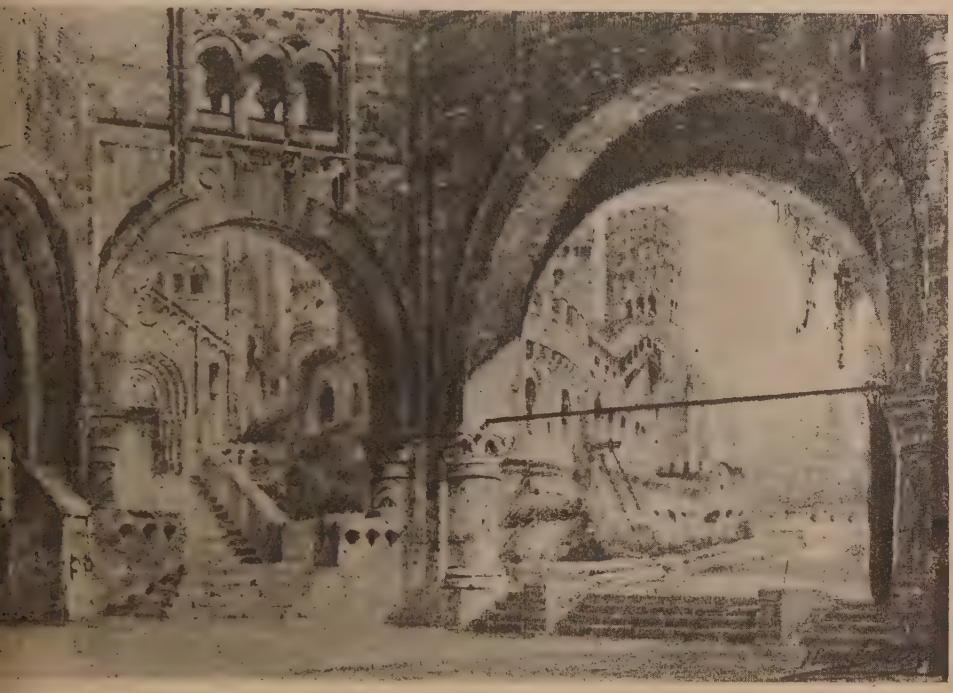
La sua fibra meravigliosamente robusta sostenne la grande fatica, e il Maestro, seguendo il suo sogno d'arte bellissimo, con fede viva e sincera trascrisse le note che devono animare e far vibrare l'orchestra, e quelle note si seguirono rapide e fitte senza un pentimento e senza una cancellatura.

A proposito della sua abilità come strumentatore, bisognerebbe vedere che cosa è la grande *partitura* di *Isabeau*. Per i profani appare naturalmente una serie di fascicoli di gran formato, dove il maestro, di primo getto, con carattere nitido, senza correzioni, ha scritto le note che suoneranno i vari strumenti, che canteranno i personaggi della trama e le voci del coro; per gli iniziati, per i competenti è invece una combinazione sapientissima di accordi e di modulazioni, una meravigliosa varietà della tavolozza orchestrale, una ricchezza di mezzi, di espressione da sbalordire.

Bisognerebbe saper ripetere quello che il Maestro ebbe a dire una sera con la partitura d'*Isabeau* davanti, mentre la passava pagina per pagina, commentando con la parola eloquente l'opera sua complessa. Fu una mirabile lezione d'estetica, una continua e geniale rivelazione dei procedimenti usati perchè le varie parti rispondessero, perchè i vari suoni orchestrali avessero il necessario rilievo, e bene si adattassero alla melodia cui erano collegati.

Le sue parole erano la sincera confessione di una lotta intima fra il pensiero e la forma che talora lo aveva fatto sostare, ma della quale aveva presto trionfato con le risorse del suo talento; era l'affermazione di una forza cosciente che sa quello che vuole e mira al suo fine diretto e sicuro.

Dica pure chi vuole che talora, con la ingenua sincerità d'espressione l'autore può apparire esuberante nella foga e nell'impeto;



Isabeau (*Scena dell'Atto III*).

si ripeta pure, fra le altre, il solito ritornello delle dissonanze ardite, quale indizio di strani procedimenti armonici; ma si noti che, in *Isabeau*, per esempio, queste dissonanze si avvertono solo quando devono esservi, e in ogni modo sono organicamente costituite, procedono senza sforzi, senza esagerazioni, e nel modulare risolvono in modo da far meglio gustare il ritorno alla tonalità. In quanto all'impeto, alla foga, vi siano pure nei momenti buoni e facciano fede della vivacità delle impressioni, onde si lascia guidare una natura schiet-

tamente italiana e che sempre ha combattuto, come ora combatte, per il trionfo dell'arte nostra!

E d'altra parte tutti sanno come il Mascagni non sia una mente chiusa al bello che ci viene dai compositori e dagli operisti d'oltr'alpe. Nessun, anzi, meglio di lui ha potuto rilevare le loro virtù creative, allor quando ha interpretato le composizioni di Beethoven, di Wagner, di Berlioz, di Brahms, di Riccardo Strauss. Ma appunto per questo egli ha la piena coscienza di ciò che ogni musicista italiano deve ammirare in essi — nei più grandi — e ciò che invece deve riprovare, o per lo meno astenersi dall'imitare, per non cadere in artifizi dannosi, e per non snaturare l'indole della nostra musica.

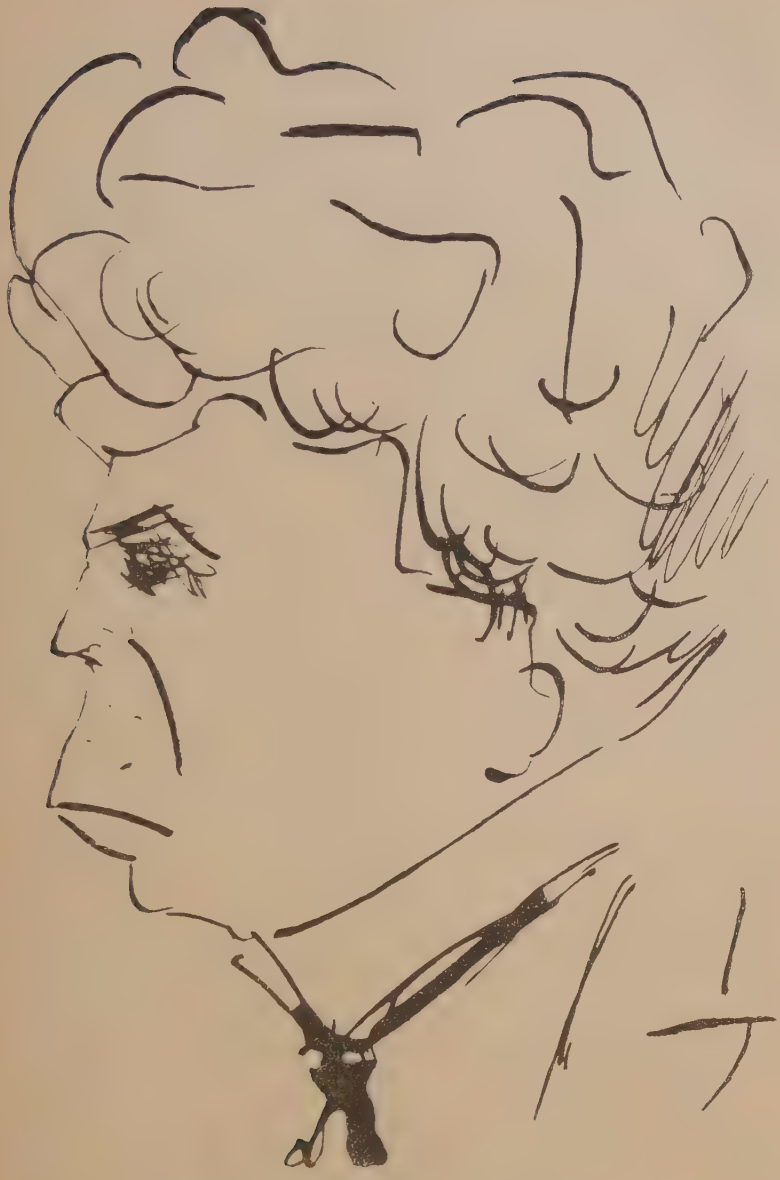
Egli sente forte il bisogno di far trionfare la melodia, la nostra melodia; e quando essa abbia il suo giusto dominio, è ben lieto di sorreggerla, di completarla, di renderne più intenso il significato col sapiente lavorio armonico, con la sua magnifica sinfonia orchestrale.

Accennando alla "canzone del falco" — una canzone aspra e selvaggia, mossa sopra un ritmo strano ed ardito, — il Maestro ci disse:

" La tessitura è tutta centrale, non c'è una nota acuta e, malgrado ciò, essa difficilmente troverà il tenore ideale che canti questo pezzo come vorrei. E non solo per la " canzone del falco " ma per l'intermezzo del secondo, pel duetto d'amore del terzo, tutto il mio sogno d'artista che mi ha sorriso luminosamente dinanzi agli occhi nelle mie molte notti insonni, va pur troppo dileguandosi di fronte alla realtà. "

Lo guardammo sorpresi, come per dirgli che doveva trattarsi di un pessimismo fuori di posto.

" No — proseguì il maestro — è la verità, perchè scrivendo questa *Isabeau*, io mi sono abbandonato ad un ideale d'arte più elevato: far vibrare con musica nostra schiettamente italiana nella ispirazione, nello sviluppo, nella forma con una orchestrazione moderna, ricca di tutte le più sapienti combinazioni armoniche senza contorcimenti, senza stranezze, i sentimenti più nascosti; evocare sogni svaniti, passioni vive; infondere una strana melanconia o una gioia forte di vivere e di lottare. La musica non deve essere un pre-



Un'auto-caricatura del maestro Mascagni.

zioso privilegio di pochi, ma la voce di tutte le anime; deve cantare le armonie inafferrabili che vibrano in noi e intorno a noi, deve essere una consolatrice della nostra vita tormentosa ed ansiosa.

" Ebbene, nei brani che ho citato, questo mio sogno bellissimo mi parve di averlo raggiunto veramente, specie nell'intermezzo del secondo atto che si inizia sulla chiusa di un piccolo inno di gloria cantato da due ancelle. Dopo un suono festoso di campane, l'intermezzo entra nella fase della massima sonorità. Da un tèma unico, germogliano, attraverso le più complicate combinazioni armoniche, tre tèmi distinti pieni di passione, di colore, di violenza, e da essi sbocciano molti altri motivi che si fondono, s'intrecciano ai tèmi principali; sono tre orchestre unite insieme e pure distinte che si compenetrano in un'unità organica come sono insuperato esempio le grandi e meravigliose composizioni del Bach.

" Il pregio dell'opera si risolve pur troppo in un difetto. Come è possibile mettere insieme normalmente una massa orchestrale di centoventi o centotrenta professori — perchè tanti strumenti occorrerebbero nella " canzone del falco " e nell'intermezzo, per raggiungere gli effetti che sono riuscito ad ottenere... nella carta?

" Per non impedire il cammino all'opera, per non chiedere eccessivamente agli editori e all'imprese, sono stato costretto a ridurre a più modeste proporzioni il mio lavoro ed adattarlo a masse orchestrali meno numerose. Ed a questa fatica, a questo sacrificio di riduzione ho atteso parecchie notti. "

E un gesto di sconforto accompagnò le parole del Maestro.

Qualche sera prima di lasciare Milano per l'America, Giacomo Puccini, dal suo grande studio nella Via Giuseppe Verdi, vide con l'occhio della mente e sentì con fraterna anima la vicinanza spirituale di Pietro Mascagni, appollaiato in una camera d'albergo poco distante, e intento a suscitare melodie per la sua nuova creatura, *Isabeau*.

Desiderò allora un colloquio: un comune amico intervenne. Giacomo Puccini avrebbe tanto volentieri riabbracciato il compagno della sua giovinezza artistica se fosse stato sicuro di non trovare estranei presso di lui. Vederlo prima di partire, quantunque non si trattasse di far rivivere un'amicizia che non si era spenta mai, gli sembrava buon prognostico anche per la *Fanciulla del West*.

— Di' a Puccini di venire e non troverà nessuno.

Mascagni stesso ne riparlava poche ore dopo a Renzo Sacchetti. Il tono della sua voce era mutato: una commozione vivissima gli luccicava negli occhi irrequieti e la parola gli cantava nel cuore la gioia di quell'incontro.

" Ci siamo gettati le braccia al collo come se non ci si vedesse da diecine d'anni. Le indiscrezioni, tutt'altro che autorizzate, insinuantisi in sordina nei ritrovi teatrali, avevano lasciato credere che, preparandoci per la imminente battaglia di là dall'Atlantico, noi ci si spiasse come due nemici. Chi partirà prima? Chi avrà saputo provveder meglio al proprio successo?

" Niente di tutto questo. L'abbraccio ci riportava d'un balzo vent'anni indietro, quando, per campar la giornata alla tastiera e nelle aule del Conservatorio, si respiravano i pochi metri cubici di modestissime camerette. All'abbraccio seguì un silenzio: poi scesero in folla dai ricordi le figure e le figurine di quel mondo sparito per sempre e che pur trasfuse nell'anima nostra armonie ineffabili.

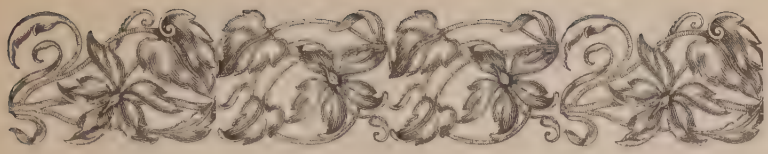
" Mi misi al piano. Suonai e cantai a Puccini tutta l'opera. Mi parve contento, proprio contento. Mi rivelò tutti i pensieri che gli turbinavano in mente durante l'audizione.

" Sulla porta, all'atto del congedo, scambiammo una promessa muta (le parole avrebbero guastato): saremo l'uno presente alla battaglia dell'altro, solidali per il buon nome dell'Italia nostra. "

" Anche Puccini — così scrive Renzo Sacchetti — era raggiante. La buona azione compiuta trascendeva il significato íntimo della loro amicizia per ricondurre l'arte alla cordialità dei cenacoli, dove gl'ingegni non si guatavano scaltri, ma si confessavano di ora in ora, e nulla tuttavia delle singole personalità andava distrutto.

" Giova pur aggiungere che molta parte delle nuove diffidenze fra artisti è voluta spesso dagli uomini che li attorniano e li armano gli uni contro gli altri per ragioni commerciali. L'artista è oggi un'insegna scritta a caratteri cubitali per intontire il pubblico e non lasciarlo riflettere.

" Aggravano questa menzogna convenzionale gl'innumerevoli ammiratori che rimpinzano le proprie collezioni con gli autografi e gli altri documenti strappati a viva forza o avuti come un'elemosina umiliante nel santuario delle celebrità di moda. L'uomo d'affari, impadronendosi di un ingegno, gli dà la misura aritmetica dell'opera che deve compiere: l'ammiratore gli accorcia anche peggio il volo, disturbandogli l'ora fuggevole, sacra alla sua creazione. "



Il libretto di " Isabeau, " nei versi e nelle didascalie di Luigi Illica - La leggenda più poetica che teatrale - Una prova d'insieme al Carlo Felice di Genova, alla vigilia della partenza per l'America - I giudizi della stampa.

Il primo atto raffigura la reggia di " re Raimondo. " La magnifica rotonda e la gran sala, che si snoda obbediente secondo le curve che le impone l'ampio scalone a spirale, dominano tutta la città. Dalla piazza sguisciano diffondendosi capricciosamente strade, che per altre vie, viuzze, per viottoli corrono tutta la città cosicchè dalle arcate, dalle ampie finestre colonnate in alto, dal suo giardino pènsile e dalle ogive di una cappella votiva che lo fronteggia, il meraviglioso spettacolo di tutta la città, fino al mare da un lato, fino ai monti dall'altro, è sempre aperto innanzi agli occhi del vecchio "Re. "

Non atrî, non vestiboli quindi; la gradinata per la arcata maggiore introduce subito nella Sala che è Sala di Trono e di Giustizia, di Editti e di Conviti, di Corti bandite e di Adunanze, sala a tutto, per tutto e di tutti.

Rompe solo la simmetria severa il marmoreo balconcino a destra della arcata maggiore; ma è lassù che il " vecchio Re " nelle ore vespere va sovente a sedere e a conversare col suo popolo.

All'alzarsi della tela, il " vecchio Re, " sta seduto nel trono, in atto di supremo scoraggiamento. Lo attorniano, muti, i suoi dignitari, il suo cancelliere " Cornelius, " uomini di scienza, di religione, d'arme e di giustizia.

Ed ecco dalla piazza sottostante, un clangore improvviso di tube e grida di popolo. Da ogni parte è un accorrere di gente, un affannoso e confuso vociare.

Intanto una voce solenne e grave risuona. È la voce dell'araldo " Roger, " che dice:

L'Araldo "Roger."

Oggi, dì quinto del fiorito maggio,
nell'anno del Signor mille e dugento,
nel nome del possente nostro Re,
apro la Lizza a una " Tenzon d'amore. "

La voce dell'araldo tace per un istante, mentre scoppia d'intorno un turbinìo di acclamazioni e di commenti; poi riprende:

Non con ferro ferir di lance, stocchi,
azze o pugnali, ma ferir cogli occhi!
Non sorte d'armi, ma l'umano ardore
d'una pupilla che riveli Amore!
Avrà in soave premio il vincitor:
d'Isabeau casta la persona e il cor!

Nuovi squilli di tromba, ed un picchiare di zampe ferrate avverte che la cavalcata degli araldi si allontana per i crocicchi della città, traendo dietro il tumulto delle voci.

Intanto una musica tenera, dolce, blanda si ode da lontano. È la *Villotta*, la canzone che accompagna Isabeau, reduce da un pio pellegrinaggio sui monti, che incorniciano la città.

La canzone si fa sempre più distinta, mentre gli occhi del " Re " si velano di lacrime.

" Messer Cornelius, " il cancelliere del regno, che gli sta vicino, con voce quasi imperativa gli comunica: " La vostra unica figlia, non deve rimaner racchiusa nella castità: un marito a lei, e un successore a voi!

" Re Raimondo, " sotto lo stimolo di queste parole, si solleva, pone la mano sulla sua fronte come per cacciare il tumulto dei pensieri e dice: — Isabeau venga, ed io le parlerò.

— Obliate di essere il padre, siate solo il re — soggiunse " Messer Cornelius. "

— Sarò soltanto il re, — risponde " Raimondo."

Con triplice inchino i dignitari del regno si accomiatano e il " Re " resta solo.

Il velario stemmato sull'alto dello scalone si solleva, ed ecco apparire " Isabeau. " Come sempre, la sua persona è chiusa in un manto di un denso velo bianco. Tenuto fermo da un cerchietto d'oro, il gran manto incornicia, nascondendo la biondissima chioma, il puro ovale del viso, e scende e avvolge tutta la persona, come entro una nuvola candidissima.

La fanciulla si avvicina al padre, lo bacia, protende quindi alle sue labbra la fronte, ma nessun bacio risponde al suo. Insospettita dell'insolito contegno, domanda:

Che vuolsi qua da me?

E " re Raimondo: "

Prima di padre, fui e sono il re

e dopo un breve silenzio:

Già per terre e castella fei bandita
la bionda tua bellezza.
Oggi inaurora in te una nuova vita;
finì la fanciullezza.

Or oggi è qui, da Feudi e Reami,
d'ogni lontan paese
accorsi son bei Siri a stormi, a sciami,
alla Lizza cortese.

" Re Raimondo. "

" Isabeau, " non più tremante, ma calma, raccogliendosi tutta entro il suo manto, risponde:

Voi siete il re?... Io suddita? Obbedisco

e fa per allontanarsi.

Ma il padre la richiama e soggiunge:

Oggi, alla Lizza, qui, tu apparirai
in veste aperta; non in chiusa tonaca;
senza quel manto che ti sforma in monaca
e tutta ti nasconde...

La fanciulla dà in un grido di sdegno, e sempre più racchiudendosi nel manto risponde: " No! giammai! " e poichè suo padre la guarda con occhio corrugato, aggiunge con le lagrime agli occhi:

Impormi, o padre mio,
puoi sorte di torneo... E obbedirò.
Il manto, padre mio?....
Io mi rifugio in Dio!
io qui lo invoco! e qui rispondo; No!

"Isabeau."

Poi, con gli occhi fissi al cielo, come aperti innanzi al fascino di una visione, dice:

Questo mio bianco manto
è l'alta gloria che mi fa sicura
e mi fa forte quanto
un cavaliero in ferrea armatura.

Il fior d'ogni arte a voi,
guerra, dottrina, imperio e libertà;
solo l'amore a noi
e, in sua difesa, a noi la castità.

Però nel pensier mio
dissi al mio manto: " Tutta in te m'ascondi,
e contro ogni desìo
fa immuni tutti i miei misteri biondi! "

A questo punto si lascia cadere ai ginocchi del padre e lo prega, perchè voglia concederle una grazia:

Se questo mio candor
o Destino, o Poter osasse disfiorar,
sia Destino o Poter solo d'amor!

" Re Raimondo, " vinto dalla commozione, accenna col capo, che il suo volere sarà rispettato, ed entrambi si allontanano.

Intanto la sala si trasforma: paggi, donzelli, famigli in un baleno, preparano tutto quanto può occorrere per la " lizza cortese, " e quindi si allontanano rapidamente. Ed ecco entrare una vecchia boscaiuola, " Giglietta, " accompagnata dal suo nipote " Folco, " un ragazzo fantasioso e bizzarro, che ella vuol raccomandare ad " Isa-

beau," perchè voglia farne un falconiere di Corte. I due guardano esitanti ogni cosa intorno, sorpresi da tanto splendore e da tanta ricchezza.

" Giglietta," stupita, confessa che preferirebbe trovarsi al suo bosco; " Folco " invece, continuando a volgere in giro lo sguardo, dice alla nonna, che quanto gli sta dinanzi non lo sorprende, perchè nel sogno ha già tutto veduto, e tutto conosce e rammenta. E perchè la vecchia lo rimprovera di prestar fede ai sogni, " Folco " dice:

No, nonna! Il sogno è Dio;
rivelazione sempre o profezia!
È Dio che mi rivela un mio desìo
o del destin mi svela la mia via!

Sogno se poso; se non dormo è Dio
che con carezza d'aria, melodia
di luce e sole, del fuggente rio
col murmure o de' fior la poesia

nell'Invisibil parla!... L'occhio è cieco
al gran guardar; ma il core l'ha sentita
La voce del mistero che in me reco...

"Folco "

Ma con voce severa lo interrompe " Messer Cornelius; " meravigliato di veder quegli intrusi, ordina loro bruscamente di uscire. In quell' istante, come per volere del destino, " Isabeau " esce dalla cappella, ascolta le parole di " Cornelius, " e vedendo la vecchierella ritirarsi faticosamente col fanciullo, le si rivolge e le domanda che cosa vuole. E " Giglietta, " incoraggiata dalla dolce voce, dice alla reginotta, che ha fatto molta via, per portarle due colombe bianche e per raccomandarle suo nipote.

" Folco, " dal momento che gli è apparsa " Isabeau, " non ha più battuto ciglio, nè ha quasi respirato. Ma appena la nonna ha finito di parlare, come se vergognoso del piccolo dono delle colombe, dice ad " Isabeau, " che anche egli vuol farle un dono:

Non colombelle!... Il dono mio chiamare
voglio dal cielo; e spazio vincerà:
e sotto il sole lo vedrai passare
al trionfal mio grido... e scender qua!

E così dicendo, corre al balcone, e con grido di falconiere acuto e vibrante dice:

Tu ch'odi lo mio grido,
scruta le vie del cielo con lampo d'ira nera,
e con fremiti d'ala gonfia la tua gorgiera,
e abbandona il tuo nido!

Ti elèva e, ancor selvaggio,
non anco incappucciato ma domo al mio pensiero,
orsù, vieni al mio grido!, t'apri in cielo un sentiero!
vinci la nube e il raggio!

Dalla montagna brulla
ver' l'alto cielo ascendi! appronta sproni e artiglio!
protendi acuto il rostro e scendi al bianco giglio
d'una regal Fanciulla!

Fuori dal bianco vel
essa la man già tende! e tu rafforza il vol!
portale in don la gloria d'un raggio tolto al Sol,
cavaliero del ciel!

"Il cavaliere Faidit".

Ecco al richiamo di "Folco," volare e scendere e posarsi sul pugno che il giovane gli stende, un magnifico falco già domo. Piegato un ginocchio, orgoglioso, il giovane presenta alla reginotta il falco.

Dalle barriera della città scoppia, in quel momento, un tumulto di voci festanti, e alle due fide ancelle "Ermyntrude ed Ermyngarde", che accorrono, "Isabeau" affida le colombe e il falco e dice a "Giglietta:"

O vecchietta, sia fatto il tuo voler;
accetto le colombe e il falconier!

Poi risale nelle sue stanze.

Frattanto l'ora della "Lizza cortese" è vicina. La folla che si stipa nella piazza, e strepita ed acclama, irrompe sulla scena. "Messer Cornelius," cerca di far respingere, ma invano, "la canaglia." "Giglietta" e "Folco" riparano dietro una colonna. Ed ecco apparire il "Re," e subito dopo il corteo dei contendenti, inalberando sugli scudi i

colori delle proprie case gentilizie. Essi sfilano, uno dopo l'altro, sotto la veranda regale. Fra loro appare un cavaliere dalla nera armatura.

" Cornelius " gli si avvicina e gli dice: " Voi avete lo scudo coperto, non vi accetto alla tenzone. "

Il cavaliere, allora, si rivolge al " Re, " solleva il nero drappo che copre lo scudo. È il " cavaliere Faidit: " colui che avendo avuto una colpa in sua vita, non può più partecipare ad alcun torneo e non ha diritto di stemma e di nome. La folla lo vede, ed aumenta l'interesse per lo sconosciuto, quando squillano le trombe, che annunziano l'arrivo di " Isabeau. "

Un pretendente ("Ubaldo di Guascogna").

C'è per un attimo la grande attesa silenziosa dell'avvenimento. Si disputerà subito il torneo. Sulla folla passa un brivido di eternità.

I pretendenti sfilano. Un araldo dice il loro nome; il primo ministro narra le loro gesta.

" Isabeau " li interrompe: " Che cosa conta il tripudio delle armi, e lo splendore delle battaglie superate, se nel cuore della vergine non passa la gioia dell'amore? "

Quattro torneanti si ritirano. " Folco, " nascosto dietro una colonna, sente che il cuore gli si spezza, perchè troppo grande è l'angoscia di quest'ora di tormenti e di gelosia. Eppure, deve rimanere impassibile, mentre si avanza il quinto cavaliere, " Faidit, " che non per volontà sua tolse lo stemma dal suo scudo. Se ne conosce ora la storia. Suo padre che era fratello del " Re, " brigò per ottenere la corona, fu battuto ed ucciso. Che cosa cerca ora " Faidit? " Un cuore. Invoca una pietà.

Il racconto delle sue sventure sta per commuovere " Isabeau? "

" Folco " rabbrividisce. Vuole andarsene, non regge più. Lo strazio di lui è aumentato gradatamente, via via che si riflette nel sogno lontano.

Ma la fanciulla risponde: " A te donerò una gemma con la quale potrai adornare il tuo scudo. Ti darà luce per l'avvenire. Ma amore, no: perchè pietà non è amore. "

Un silenzio di sorpresa accoglie la inaspettata soluzione di questa lizza cortese. Ma il torneo non può finir così. I contendenti adirati, si avanzano verso il " Re, " e tolte le manopole della mano destra le gettano ai piedi del trono in atto di sfida.

" Faidit, " preso il suo stemma coperto si frappone fra il re e i cavalieri, e chiede a " Raimondo " che voglia concedergli di " portar stemma. "

Il " Re " acconsente ed egli stesso strappa via dello scudo il drappo che cela impresa, motto e nome del cavalier Faidit. Quel nome corre ora sulle labbra di tutti. È Ethel il nipote di " re Raimondo, " il cugino di " Isabeau, " che facendosi cavaliere Faidit, ha voluto fare ammenda di cavalleria, sconfessando così la condotta del padre suo verso " Raimondo, " per la successione al trono.

Intanto la folla reclama a gran voce l'adempimento delle promesse. Vuole il torneo e le nozze, si agita ed inneggia ad " Ethel " e ad " Isabeau. "

A quelle grida, " re Raimondo " si solleva ritto sul trono e grida: " O vili che gridate osanna mentre io piango! Avrete balzelli come in tempo di guerra. E le chiese e il porto vi saranno chiusi. "

" Isabeau " interrompe le minaccie paterne e frapponendosi fra il " Re " e il popolo, esclama: " No, sono io sola colpevole, punite me! "

Il " Re " la guarda e dice:

Colpevole è il tuo orgoglio!
E in questa vanità punir ti voglio!...
Allor che il Sol sia giunto a mezza via
sulla bianca chinea cavalcherai
traverso alla città...
ignuda tutta, a ingiuria d'occhi e rai,
di popolo e di Sole!...

All'inattesa condanna corre come un fremito d'orrore in tutta la folla.

" Isabeau, " pallidissima, non reagisce, non piange, non si dispera, si solleva lentamente fissando suo padre, e risponde con voce ferma: " Così sia. "

Il popolo ha un urlo di sdegno dapprima, di entusiasmo poi; e si prostra ginocchioni; e bacia dove lenta passa la fanciulla, sempre chiusa più che mai nel gran manto che le avvolge tutta la persona come dentro ad una vaporosa nuvola candidissima.

Al secondo atto, la scena raffigura quella parte del castello di " re Raimondo, " dove gli antichi baluardi ridotti a giardini pènsili formavano un semicerchio bastionato, dominando dall'alto le vie e le viuzze sottostanti.

Il popolo inginocchiato davanti al " Re " gli chiede di voler accogliere un suo desiderio, che attenui le asprezze dell' editto. E perchè " re Raimondo " acconsente, il popolo si leva prorompendo in grida di gioia, che il suo desiderio è diventato editto del re:

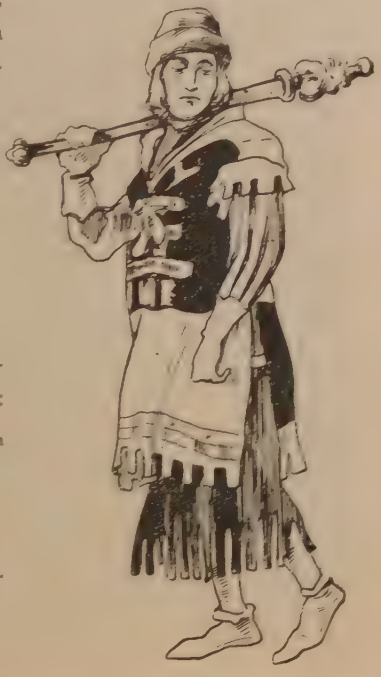
Finestre cieche!
Feritoie spente!
E piazze e vie deserte d'ogni gente!
Campane a stormo in suo viaggio pio!
Bandiere sventolanti!
In terra preci e trionfali canti!
In cielo il Sole e Iddio!

E la voce tremula di un vegliardo dall'alto della torre decreta:

Che s'occhio uman per frode o per ventura
guardasse fuori da finestra o porta,
feritoia, veletta od apertura,
abbia per noi la sua pupilla morta!

E le donne discendendo dalla gradinata cantano:

La vergine cavalchi senza velo,
nuda ma casta, nuda e immacolata,
chiusa in un manto pio di sol e cielo
come se ancor nel manto suo ammantata!



Un mazziere.

L'ora della condanna è scoccata. La campana maggiore domina sola squarciando l'aria densa di luce coi suoi dodici rintocchi che si espandono alti e dovunque afferrati e susurrati dagli echi montanini e silvestri.

E "Isabeau" si avvia lenta, calma, alta la fronte, impavida. Fino a capo della gradinata che scende sulla piazza la seguono le due ancelle; giuntavi, la fanciulla vi si sofferma un attimo ancora esitante, ma vince e, bruscamente, con un rapido moto delle braccia, sciolto il manto che lascia cadere nelle mani di Ermyntrude e di Ermyngarde, scende scomparendo giù per l'ampia gradinata.

Un intermezzo divide, a questo punto, il secondo atto; un intermezzo che porta per titolo: " La cavalcata. "

Intanto " Folco, " che pure ha sentito la voce del vegliardo dall'alto della torre, entra in iscena tutto acceso d'ira, e stendendo il pugno contro la città grida:

O popolo di vili!... O città vile!...
Vili gli occhi che treman di guardare
la gloria ignuda della sua pietà!

Poi commosso, con voce che pare un lamento:

E passerà la viva creatura
entro al silenzio delle cose morte!
Nessun le griderà; " Gloria a te, pura
in tua nudità severa e forte! "

E mentre così parla, penetra nel giardino, coglie i fiori, e sentendo giù in basso lo scalpitìo della chinea, si affaccia e getta a piene mani fiori:

Fiori!...
E i miei occhi!...
E tutta anche la vita!
Gigli al bel giglio della tua bianchezza
ed alle rose del tuo seno rose!
E freschezza di fiori alla freschezza
delle tue forme pure e gloriose!

Fuori, alto echeggia, angoscioso come un gemito, il grido di sdegno della fanciulla offesa alla violazione della sua bellezza. Al grido si aprono tutte le case, la folla scende sulle vie ed invade la reggia tumultuando e gridando morte contro colui che ha osato trasgredire al volere del popolo. " Folco " è preso e sospinto giù per le scale; ma ecco avanzarsi " Isabeau " coi capelli incolti. Ella guarda intorno coi larghi occhi smarriti per la sorpresa, poi fattasi pallida grida: " Folco! "

E il giovanetto, con profonda dolcezza nella voce, le risponde: " Per morire. "

Al terzo atto, la scena rappresenta la parte inferiore del castello, che è in comunicazione con le prigioni.

In alto è l'oratorio regale che fronteggia il giardino pènsile. La porta dei sotterranei che conduce alle prigioni è in

basso e si apre entro ad una volta tetra, sopra una scala tortuosa ed oscura.

È vespero alto, un sole obliquo e rossastro infuoca pinnacoli, loggette, baluardi.

" Ermyntrude " ed " Ermyngarde," stanno inginocchiate dinanzi all'Oratorio. Dall'interno viene un soave e tenue gemere di clavicorde, al cui suono, le due ancelle intonano una cantilena sacra.

Ma ecco apparire da un vano della porta " Isabeau. " Ella discende lentamente ripensando, in un breve monologo, agli avvenimenti della rapida e strana giornata.

Improvvisi, acuti strilli di donna salgono su dalla piccola piazza. " Giglietta, " invano trattenuta dagli armigeri, entra e si getta disperatamente ai piedi della reginotta, implorando pel suo nipote. " Isabeau " giura sulla sua vita che salverà " Folco " e vedendo il cugino " Ethel," lo prega di entrare nella prigione e di condurle innanzi il giovanetto.

Si ode frattanto la canzone del " coprifuoco; " voci lontanissime susurrano:

Or tutto tace;
nel domestico lare
sol canta il focolare
le canzoni del foco.

Accompagnato da due armigeri, si avanza frattanto " Folco, " gli occhi ancora assonnati.

— Dormivi? — gli domanda la vergine.

— Sognavo — risponde il giovane.

— Ma non hai rimorso del tuo delitto?

— Sognavo felice.

— Sai tu la tua sorte?

E " Folco: "

Dolcissima sorte!
Nel sogno appariva, tra luci e fulgor,
trionfo di stelle, trionfo di fior...

E " Isabeau " con voce lamentevole:

Tu sogni e non senti
rimorsi per l'onta che ancora mi cruccia?

" Folco," sotto l'accusa che gli rivolge la fanciulla, fissa su di lei i suoi occhi vibranti di una luce nuova, trova accento e forza per difendersi, e canta con entusiasmo:

Il Sol ti ha guardata e baciata col raggio,
lo sguardo e il suo bacio t'han forse ingiuriata?
E il fior che d'effluvi la vita ha esalata
sul bianco tuo seno fu dunque un oltraggio?

" Isabeau " in una muta contemplazione di quegli occhi che la guardano, la rimproverano e la penetrano tutta, si trasforma e si trasfigura e con voce rotta da anelito risponde:

I tuoi occhi!... Gli aperti
occhi soltanto
colpevoli!

La colpa è de' tuoi occhi
che invano pianto
purifica!

Luce è memoria! Gli occhi
son la memoria!
Rimembrano!

" Folco " osserva che dunque è giusto l'editto, ma " Isabeau " con un grido e un brivido di terrore dice " no! " Gli occhi dello sposo non dànno offesa nè ingiuria.

— Per pietà vuoi dunque salvarmi?

Ma " Isabeau," strappandosi dal capo le bende claustrali e di dosso il manto, offrendosi tutta a Folco, gli grida:

Pietà?... non vedi?
È Amor!
Sogno di core che s'avvera! — E in core
io t'entro! E, stanca d'esser sempre sola,
chiedo asil al tuo cor che m'ha sognata!
Io vivo in te, trionfalmente!.. È Amor!

Poi tutta sorridente, interrompendosi, sale la scalea che mette alle stanze regali per gridare al " Re " che si è piegata finalmente ai suoi comandi, scegliendosi uno sposo.

Ma " Messer Cornelius " che dietro una colonna ha potuto udire gli impetuosi entusiasmi degli amanti, esclama:

Ah, per mia fe'! giammai!
Salviamo Trono e Re!

E mentre il giovane boscaiuolo è ancora assorto nella dolcezza trionfale del suo sogno, lo fa circondare e legare ad un palo dalla folla. E negli occhi profanatori, vengono lanciati dardi mortali.

Quando "Isabeau" ritorna, gridando: "Folco! Folco mio," e vede l'orribile giuoco e sente il cuore schiantarlesi, si precipita verso l'amato con un grido disperato d'angoscia, e gli stessi dardi che dovevano finire di trafiggerlo, la uccidono sul petto di lui moribondo.

— Folco! Folco, sono qui con te. Mi senti?

— Ti vedo. Vedo il mio sogno...

E si spengono abbracciati, nel medesimo sospiro:

L'anima e gli occhi e anche tutta la vita!

La leggenda è più poetica che teatrale. Partita da una premessa enorme, quale la condanna inflitta dal padre alla figlia, perchè troppo casta e troppo pia, essa giunge all'ultima scena, attraverso situazioni più descritte che vedute, più psicologiche che drammatiche. Ma come tali si comprende che abbiano conquistato e sedotto la fantasia e il cuore di un artista vero, sincero, e spontaneo come Pietro Mascagni.

In un voluminoso opuscolo scritto durante la traversata, il Maestro descrive scena per scena, battuta per battuta, parola per parola, nota per nota l'azione scenica di tutti i personaggi e di tutte le masse dell'opera.

Orbene, la forma nervosa, elegante, appassionata quasi, e sempre efficace di questa descrizione, è una prova magnifica dell'amore sincero e profondo di cui il Maestro ama le creature della sua fantasia. Chi può descrivere con tanta intelligente minuzia, con tanta evidenza di rappresentazione ogni moto, ogni gesto, ogni pensiero di personaggi imaginari, vive veramente con la fantasia e col cuore la vita di questi.

L'*Isabeau*, destinata per il pubblico di New-York, passò per un cumulo di circostanze già note all'America del Sud. La Theatral, a mezzo del suo gerente Walter Mocchi, riuscì ad assicurarsi

oltre che la primizia di *Isabeau* per i teatri del Sud America, anche il concorso prezioso del Maestro, da tanti anni invano atteso dalla folla dei nostri connazionali oltre Oceano.

Ma prima di salpare per Buenos-Ayres, dove la nuovissima creatura di Pietro Mascagni avrebbe fatto la prima apparizione sulle scene del Coliseo, il Maestro, per suo particolare desiderio di conoscere l'opera in orchestra, e per la certezza che gli artisti scritturati all'uopo, avessero le qualità necessarie per interpretare la loro parte, decise di organizzare al Carlo Felice di Genova, una prova d'insieme.

Il Maestro, anche questa volta, fece un miracolo. In cinque giorni riuscì a compiere un lavoro che un altro maestro concertatore non avrebbe saputo compiere in dieci: molto, certamente gli giovò l'autorità del suo nome e del suo ingegno, ma più assai la prodigiosa resistenza alla fatica, la singolare sua facoltà di comunicazione, la foga animatrice del suo pensiero, del suo gesto, della sua parola.

In quella prova Mascagni recitava da grande attore, rivelando agli artisti ciò che il personaggio doveva risultare sulla scena, le impressioni e le sensazioni che doveva suscitare, l'impeto e la foga con cui certe frasi dovevan essere dette.

Chi non ha visto Mascagni alla prova, non può farsi un'idea di ciò che questa meravigliosa tempra di artista, sa fare, recitando, cantando, dirigendo!

La nuovissima opera fu così rivelata ai pochissimi che poterono forzare le porte chiuse del Carlo Felice — e quella prova — per quanto immatura, lasciò negli ascoltatori una profonda impressione, quasi un senso di sbalordimento nel vertiginoso svolgersi di cose nuove e di ricchezze musicali e di ritmi prodigati a piene mani.

Giovanni Pozza l'autorevolissimo critico del *Corriere della Sera*, premesso che non avrebbe anticipato giudizi di sorta, " perchè la lode più alta può riuscire di danno all'opera d'arte che attende ancora il giudizio del pubblico, " dice:

Non si ascolta l'*Isabeau* senza sentirsi soggiogati dalla forza irresistibile della sua espressione e dei suoi effetti. Pietro Mascagni ha dato a questa sua musica una mirabile vigoria di vita, d'accento e di colore, con una giovanile abbondanza di ispirazione ed una virile sicurezza di fattura. *Isabeau* è un gran quadro largamente pennelleggiato, in cui ogni figura ha un forte rilievo, e le luci e le ombre contrastano,

con drammatica violenza, che una mano robusta ha reso robusto anche nei più delicati suoi particolari, e che l'impeto di un pensiero creatore riempie di vita appassionata e di movimento.

E Carlo Panseri del *Secolo XIX:*

Poche volte nella mia carriera di critico musicale ho provato una commozione così intensa, così forte.

L'orchestrazione in questo spartito mascagnano arriva a delle forme espressive di una alta intensità, ma Pietro Mascagni ha dominato l'orchestra con una limpidezza straordinaria: egli ha trovato l'effetto non già con l'audacia a base di stranezza, ma con una fusione degli elementi in armonia di linee e di colori che rifulgono come i diversi piani di un quadro.

Un professore d'orchestra così scrisse sul *Caffaro:*

La musica d'*Isabeau* fa l'impressione che sia sgorgata sotto l'impeto della più pura passione d'amore, tanto è pervasa dal più grande sentimentalismo melodico, che affascina e rapisce.

Isabeau segna nella vita musicale di Mascagni un vero e salutare ritorno al romanticismo inspiratore, e ciò non dubito sarà notato dai più competenti di me, e con vivo piacere.

Per me, in queste pur poche e frammentarie prove, ho provato, con la nuova musica di Mascagni, una vera delizia, col cervello e col cuore! Ma sa che sono sei o sette anni che gli autori contemporanei ci obbligano a *schitarrare* quando non hanno niente da dire, o a fare degli acrobatismi quando credono di dover far delle... come dire?... delle stramberie per apparire presuntuosamente originali?

Quale felicità — per noi appassionati interpreti e non meccanici esecutori delle creazioni musicali dei nostri maestri — quale felicità per noi ritrovare un autore che ci fa suonare sul serio e che fa balzare dall'orchestra, invece che degli accordi scialbi e meschini, un robusto canto, flebile, solenne, soggiogatore! Mi sbaglierò... ma a me sembra che ad *Isabeau* sia riserbato l'invidiabile meritato destino di *Cavalleria rusticana.* Soggiungo subito, a questo proposito, che la nuova opera è in aperta antitesi al primitivo soggetto realistico trattato da Mascagni e lo è ancor di più per il così detto *taglio* dei pezzi — romanze, duetti, ecc.

L'arrivo di Mascagni a Buenos Aires - Aspettativa immensa - La folla enorme - Ricevimento entusiastico - Una giornata memorabile per la colonia italiana - La rappresentazione dell' " Aida " al Coliseo - La prima dell' " Isabeau " - Qualche giudizio critico.

La *Patria degli Italiani* del 3 maggio scrive:

Fu una gran giornata, nella quale vibrarono con orgoglio gli entusiasmi dell'anima collettiva italiana, sotto l'azzurro terso di una delle più splendide giornate del tepido autunno argentino, quella di ieri. L'arrivo del maestro Pietro Mascagni, del più legittimo e popolare rappresentante della più gloriosa delle arti italiane, era aspettato con interesse straordinario. Nelle ore del mattino fu un accorrere continuo di gente alla Darsena, all'ufficio del Lloyd Sabaudo, al Coliseo, per sapere l'ora certa dell'arrivo del *Tommaso di Savoia*. I telefoni dei giornali italiani non ebbero un momento di riposo. Niente di nuovo. L'ora dell'arrivo del piroscafo, con a bordo il Mascagni e la sua signora, la Compagnia lirica della Teatral condotta dal Walter Mocchi era dalle due alle tre pomeridiane.

Ma prima delle due già gran folla si accalcava innanzi ai cancelli dello sbarcatoio della Darsena Nord, già il segretario del Comitato dei Maestri di musica italiani, il signor Oreste Bufalini, era al suo posto come il signor Rossini ed il signor Lattes-Frias, del Comitato Nazionale.

E giunsero tra i primi, col loro direttore, maestro Antonino Malvagni, i professori della Banda municipale; poi quelli della Banda musicale della Polizia, composta in gran parte da italiani, col suo direttore maestro Rizzuti.

Le due bande iniziarono un... formidabile concerto, alternandosi ed eseguendo sceltissima musica, mentre la folla andava sempre e sempre più aumentando, e nella Darsena e fuori, sull'immenso piazzale e sui marciapiedi della Dogana.

Con la sua automobile, accompagnato dal comm. Eugenio Pini, entusiasta iniziatore della manifestazione popolare, giunse il presidente del Comitato Nazionale Italiano per le onoranze a Mascagni, cavaliere pro-

Mascagni a bordo del Tommaso di Savoia.
1. Mascagni — 2. Lina Mascagni — 3. Maria Farneti — 4. Maria Poggi.

fessore Alessandro Tedeschi, e trovò sul posto già gli altri componenti della Commissione esecutiva, signori Giacomo Pavoni, Rossini, Lattes-Frias, dottor Palermo, avvocato Cacace.

Con altra automobile, nuovissima, da mettere a disposizione del Mascagni, giunse il presidente del Comitato dei Maestri di musica italiani residenti a Buenos Aires, che fu il primo ad organizzare al Mascagni un'accoglienza entusiastica.

Erano riusciti a penetrare nello sbarcadero, oltre i ragguardevoli personaggi della colonia, i critici dei maggiori giornali della capitale, e non mancava nella folla gran numero di signore, non mancavano gli artisti delle compagnie nostre attualmente in Buenos Aires, con a capo il cavalier Maresca, che... ebbe un giorno il Mascagni maestro e direttore della sua Compagnia.

Sul piazzale della Darsena non si circolava più; fuori la folla diventava sempre più folta, era un mare di teste, nereggianti sullo sfondo di un cielo terso, limpidissimo. Erano 20, 30, 50 mila persone? Mai vedemmo una folla così enorme agglomerata ad aspettare l'arrivo di un piroscafo.

Le tre erano già passate da pochi minuti, quando, guidato dai rimorchiatori, il maestoso *Tommaso di Savoia*, cominciò ad entrare lentamente nel bacino della Darsena.

Il maestro Malvagni dà alla sua banda il segnale d'attacco dell' " inno al sole " dell'*Iris;* il piroscafo s'avvicina sempre più per approdare. Dalle banchine e da bordo s'agitano i cappelli, sventolano i fazzoletti. L'esecuzione dell' inno aumenta la commozione di tutti gli astanti. Il magnifico crescendo della musica mascagniana domina le voci, le esclamazioni, Il piroscafo già approda alla banchina. L' inno termina tra uno scroscio formidabile di applausi.

Rinunziamo a descrivere ciò che avvenne quando i marinai della capitaneria del porto si accinsero a gittare le passerelle per unire la banchina al piroscafo. Tutti avrebbero voluto salire a bordo per essere i primi a stringere la mano al Maestro; la ressa era terribile, le guardie, gli ufficiali di polizia impotenti a mantenere la fiumana. Il Pini si faceva largo, tenendo alto in pugno il magnifico mazzo di fiori, con nastro italiano, destinato alla signora Mascagni.

Non sappiamo dire come fu possibile, al Pini, ai presidenti dei due Comitati organizzatori della dimostrazione, dottor Tedeschi e di Napoli-Vita, di giungere sino al salone di prima classe del *Tommaso di Savoia*, per dare il benvenuto al Maestro.

Immaginino i lettori che cosa avvenne quando il Mascagni scese dal piroscafo e la folla plaudente gli si accalcò intorno, quasi sollevandolo di peso, portandolo in trionfo. Uscito sul gran piazzale, mentre i vigilanti a cavallo duravano gran fatica per aprirgli il passo, il Maestro arriva a prendere posto nell'automobile, insieme al dottor Tedeschi ed al di Napoli-Vita, ma lo *chauffeur* non può mettere in moto la macchina. La folla si è agglomerata intorno compatta, ed i vigilanti sono impotenti a trattenerla. Cento mani si protendono a stringere quella del Maestro; sono mani incallite di lavoratori quasi tutte, che vogliono stringere quella del Mascagni, che non nega una stretta a quanti giungono a toccare la

sua destra. E s'odono grida di: "Evviva Mascagni! Evviva l'autore di *Cavalleria!* Evviva l'autore dell'*Iris!* Evviva l'autore d'*Isabeau!* Evviva l'Italia! — Parli! Parli!"

Il Maestro era vivamente commosso.

— Dica due parole, — gli dice il dottor Tedeschi. — Sì! Sì! — E di Napoli-Vita grida alla folla: "Signori, silenzio!"

Tutta quella fiumana di gente tace come per incanto e Mascagni, in piedi nella vettura, parla:

"Signori, io sono commosso di questa accoglienza. Vi ringrazio; ne sono orgoglioso come italiano e per la mia arte. Da questa accoglienza io traggo buoni auspicî per la mia nuova opera *Isabeau*, che affido al giudizio di questa città colta, di questa terra ospitale; a voi che mi accogliete con così schietto entusiasmo... A voi, al popolo!"

— Viva Mascagni! — E scoppia un nuovo applauso formidabile.

L'automobile che conduceva il Mascagni, giunse quasi sfasciata all'hôtel, muovendosi a stento anche tra la folla, che si accalcava all'Avenida de Mayo.

Ma la folla fuori grida ancora degli evviva, vuole vederlo ancora, ed egli è costretto ad aprire la finestra del salotto, ad affacciarsi a salutare, a ringraziare nuovamente.

In data dell'8 maggio, così mi scriveva il maestro Mascagni le sue impressioni.

. . . . . .

. . . . . .

Non ti dico dell'arrivo. Fu una festa colossale, come non si era mai veduta. Migliaia e migliaia di persone mi attendevano sulle banchine; uno spettacolo meraviglioso visto dal piroscafo. Parecchie bande suonavano musica mia, e quella municipale suonò molto bene l'"inno al sole."

Molte Commissioni... e molti fotografi salirono a bordo. — Quando scesi, me la vidi brutta. Tutta quella massa di popolo, in preda al più vivo entusiasmo, mi si affollò dintorno. Tutti volevano stringermi la mano, abbracciarmi, baciarmi. Ero commosso da tanta manifestazione, e nello stesso tempo mi sentivo perduto. Lottai come un leone; mi stracciarono gli abiti, mi contusero le braccia e il petto. Finalmente la polizia a piedi e a cavallo riuscì a salvarmi, facendomi salire in una automobile. Ma era impossibile muoversi: un grido formidabile si levò: "Vogliamo che parli!" Dissi qualche parola, che fu coperta da un subisso d'applausi. Dopo aver promesso di mantenere l'automobile al

passo, fu possibile mettersi in cammino, sempre circondati dalla polizia a cavallo e con tutto il popolo d'intorno. La folla si attaccava all'automobile, che rimase fracassata. Traversammo così la città, in mezzo a grida d'entusiasmo. All'albergo dovetti affacciarmi al balcone.

Ma il mio vero trionfo fu a teatro, alla prima di *Aida*. Che successo! fino dal preludio fu un entusiasmo. Al concertato ed al finale del secondo atto, tutto il pubblico si alzò di scatto, e tutti applaudivano; le signore, in piedi, sventolavano i fazzoletti: un delirio che durò parecchi minuti. Nota che l'*Aida* — dicevano tutti — era una cattiva scelta per il mio debutto, date le grandi ed indimenticabili esecuzioni di Marino, di Luigi Mancinelli e di Toscanini.

Tutta la stampa, con consenso unanime, ha fatto lodi apologetiche pel modo con cui diressi. Domani sera, prima del *Lohengrin*, e mi auguro di avere un altro successo!

La prima rappresentazione dell'*Isabeau*, al Coliseo, costituì per la cittadinanza di Buenos Aires, un avvenimento indimenticabile. Mai la capitale Argentina si era trovata prima del 3 giugno 1911, dinanzi ad uno spettacolo di tanta importanza, e per la primizia dell'opera e per la presenza dell'autore.

Il teatro, vastissimo, presentava un aspetto imponente. I posti, acquistati già da varie settimane a prezzi favolosi, parevano si fossero triplicati; il pubblico aveva invaso ogni spazio disponibile: non era più il caso di avere un posto, era questione di vedere o di sentire magari da una fessura o dietro il capitello di una colonna.

Erano presenti, oltre tutte le altissime autorità della Repubblica, tutta l'aristocrazia, non solo di Buenos-Aires, ma dell'Argentina, ambasciatori, diplomatici, l'alta finanza nazionale e straniera, l'*high life* della colonia italiana. Tra questa particolarmente notati i più noti milionari italo-argentini, venuti a rendere omaggio all'Italia madre.

Molte signore in elegantissime e ricchissime toilettes: una vera fantasmagoria di bellezza, di eleganza, di ricchezza.

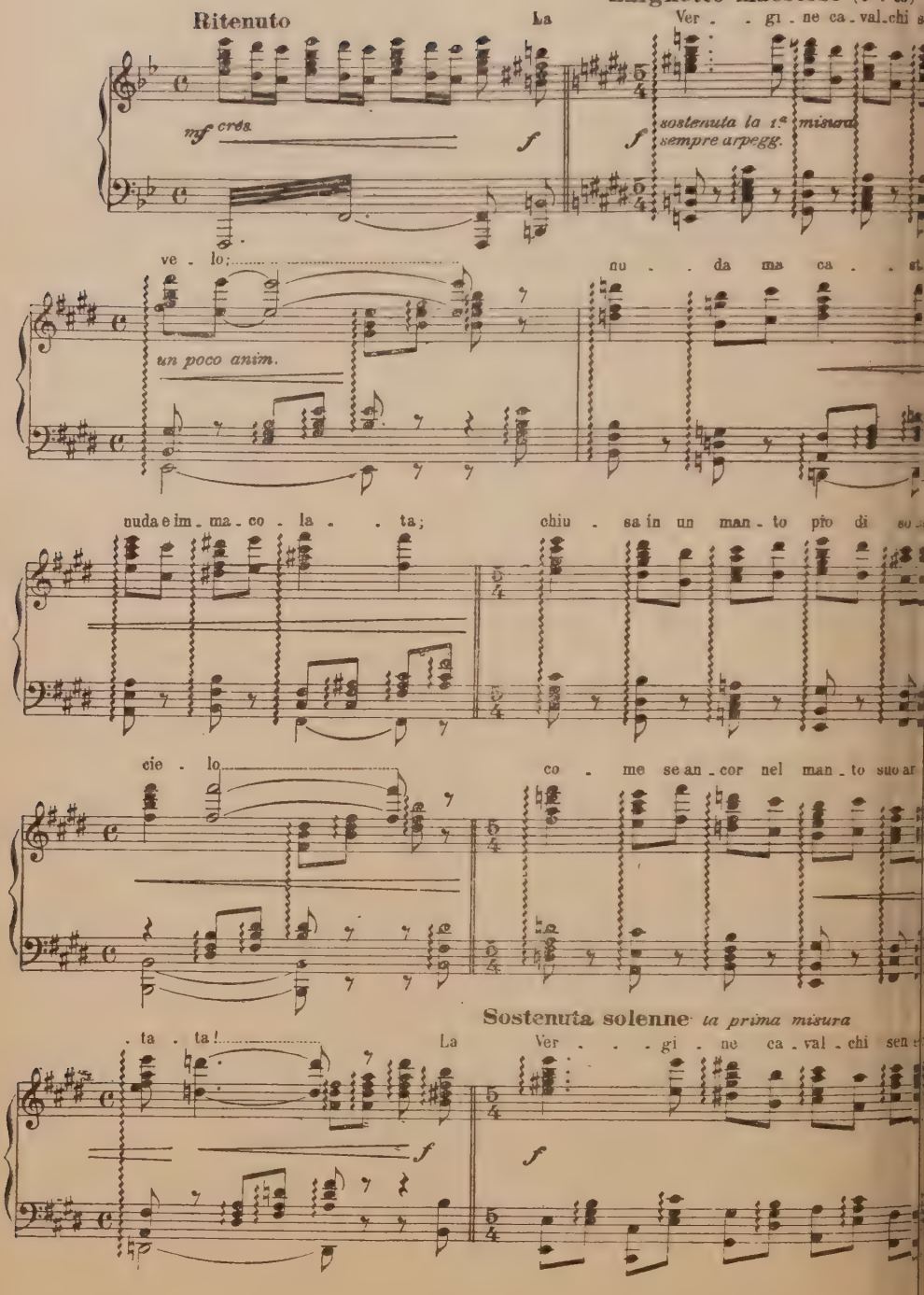
Il primo atto si svolge tra il più schietto entusiasmo e finisce con ovazioni prolungate all'autore.

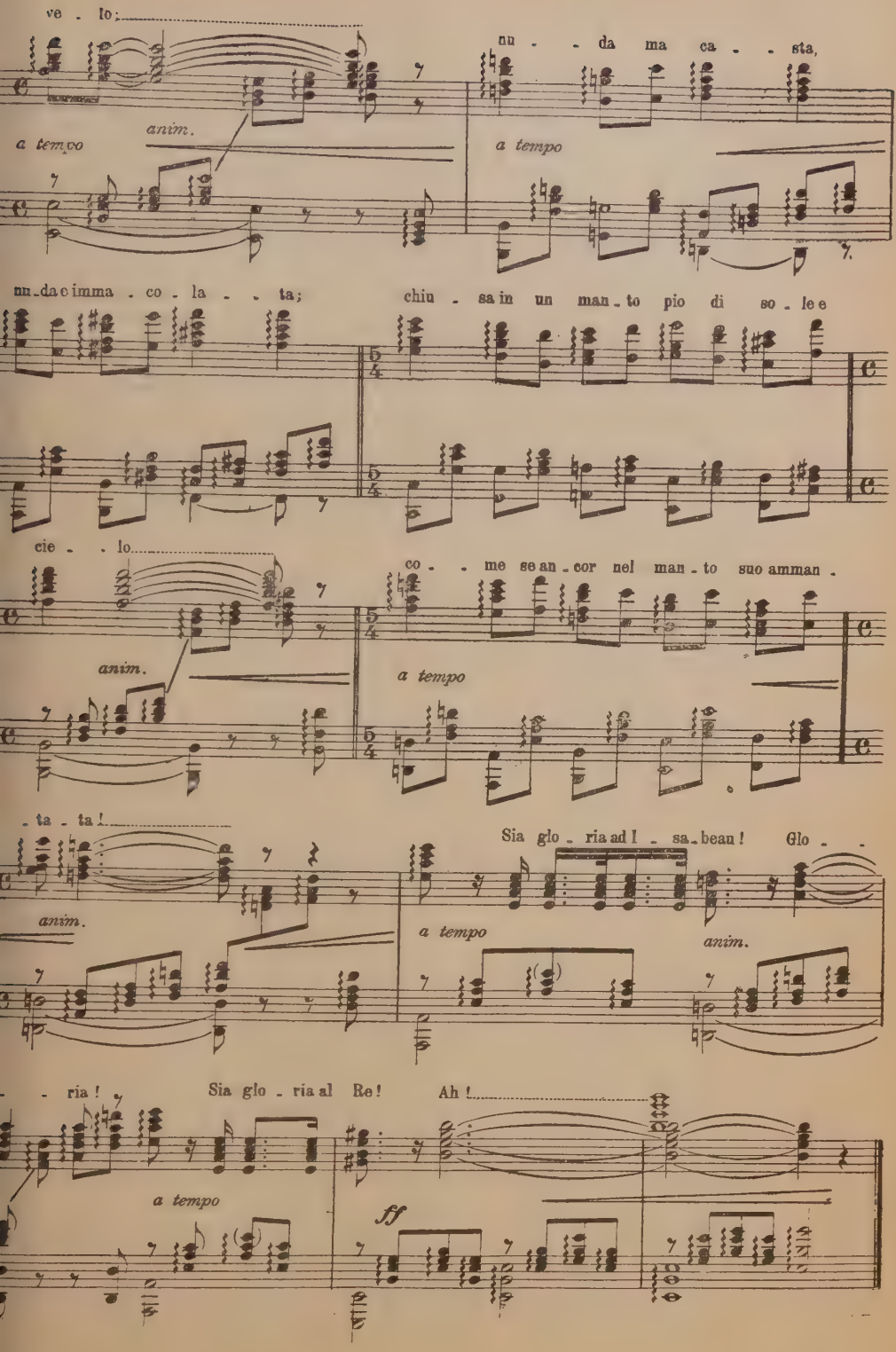
Specialmente gustati ed applauditi sono la *villotta*, la " canzone del manto " la " canzone del Falco " e, verso la fine, il commento orchestrale e l'ansia del popolo, che sente pronunciare contro " Isabeau " da " re Raimondo " suo padre, la grave condanna

Il successo si mantiene e va anzi intensificandosi durante il secondo atto, in cui desta particolare interesse e solleva calorosi ap-

ISABEAU

CORO ATTO II.




ve - lo;
nu - da ma ca - sta,
a tempo
anim.
a tempo
nu - da e imma - co - la - ta;
chiu - sa in un man - to pio di so - le e
cie - lo.
co - me se an - cor nel man - to suo amman -
anim.
a tempo
- ta - ta!
Sia glo - ria ad I - sa - beau! Glo -
anim.
a tempo
anim.
- ria! Sia glo - ria al Re! Ah!
a tempo
ff

plausi la scena di " Folco, " che all'apparire di " Isabeau, " le getta fiori in copia dal verone quasi per ricoprirne la nudità. Lo squarcio lirico, rivestito di note passionali, potentemente suggestive, provoca una grandiosa dimostrazione a Mascagni, con frenetici applausi.

L'intermezzo orchestrale, poderoso e colorito riassunto — di brillantissima fattura — di tutti i tèmi dell'opera che si fondono, in un graziosissimo effetto, mentre le campane vicine e lontane accompagnano con un magnifico commento, è accolto da entusiasmo indescrivibile. L'intermezzo è replicato in seguito alle insistenti e clamorose richieste.

Il duetto del terzo atto tra " Isabeau, " e " Folco " suscita un'altra esplosione frenetica di entusiasmo ed è accolto da applausi formidabili.

La tragica morte dei due amanti, che chiude l'atto e l'opera, potentemente descritta e scolpita dalla musica del Mascagni è di grandissimo effetto.

L'*Isabeau* è finita tra un entusiasmo indescrivibile, tale che non ha riscontri. Mascagni, è stato chiamato venti volte, fra una tale tempesta di acclamazioni, che pareva non dovesse più cessare. Basti dirvi, che l'ovazione scrosciante, indescrivibile, è durata oltre mezz'ora! Mascagni era profondamente commosso, tutto vibrante di commozione e di gioia.

Anche gli artisti furono festeggiati, particolarmente la Farneti. Essi ebbero cinque chiamate calorosissime, entusiastiche.

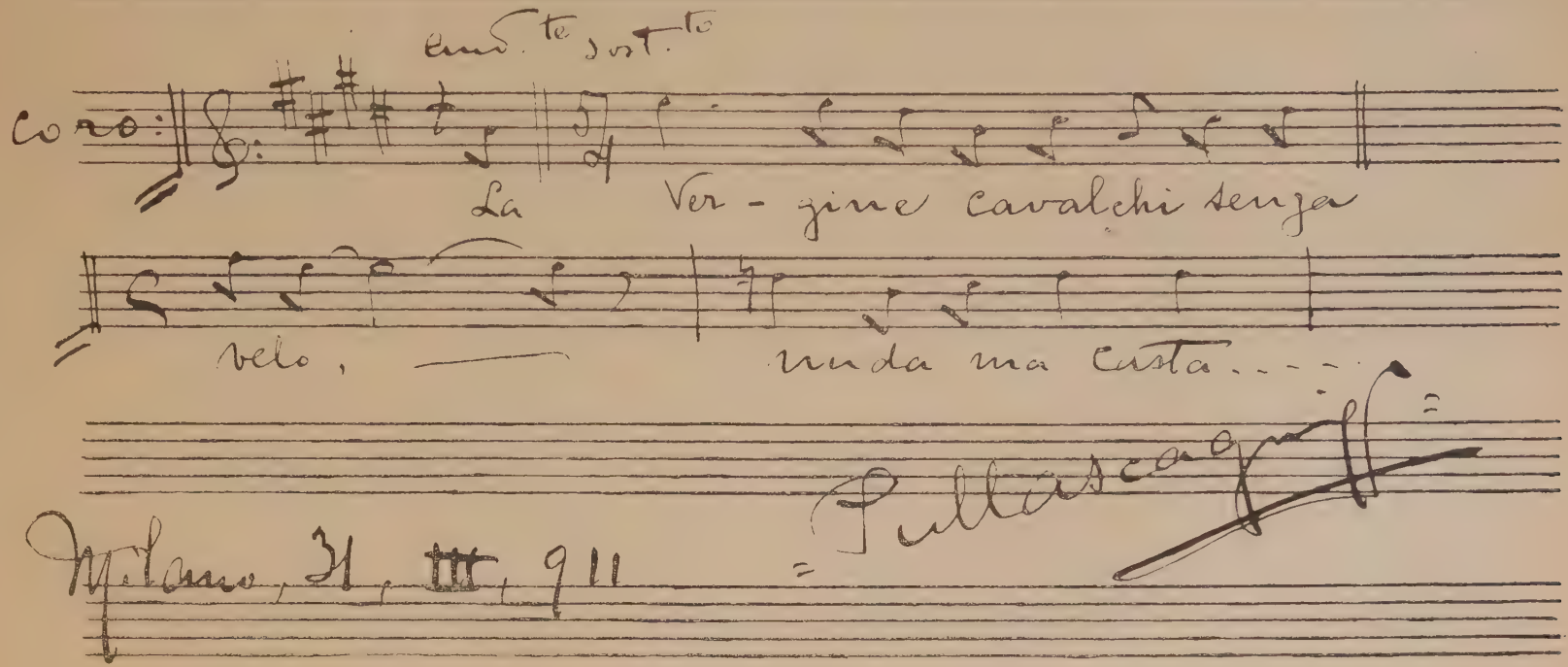
Riassumendo: al primo atto quattordici chiamate al Maestro e agli artisti: al secondo atto quindici chiamate al Maestro, e al terzo venti al Maestro e cinque agli artisti.

Le critiche dei giornali furono tutte entusiastiche, tutte inneggianti al genio del popolare Maestro italiano.

A leggere le pagine intere di quei colossi del giornalismo esotico che sono la *Prensa,* la *Nacion,* il *Diario* c'è da restare commossi per tanta affettuosa espansione verso il Maestro.

La *Prensa* osserva che il libretto è lungi dall'essere senza peccato, perchè se l'eroina viene condannata a cavalcare senza veli su di un puledro, ciò è per castigare il suo adulterio, mentre che nel libretto dell'opera *Isabeau,* la eroina, in un momento d'ira paterna, viene condannata alla stessa pena, precisamente per il motivo contrario, cioè poichè ella desidera mantenersi pura e senza

«Isabeau» atto II



macchia, disobbedendo in conseguenza agli ordini del re suo padre, il quale vuole, a tutti i costi, che *Isabeau* scelga uno sposo, onde perpetuare la sua razza.

Ma per la musica ha lodi senza riserva, e non esita a dichiarare *Isabeau* il capolavoro mascagniano.

Il *Diario* scrive:

Isabeau, la grande opera data ier sera, è il prodotto genuino di una sbrigliata e geniale fantasia che, ciò nonostante, conserva integra e perfetta la personalità artistica dell'Autore, e quindi opera d'arte e di pensiero, nella quale si intravedono il fascino che hanno potuto esercitare sul suo spirito l'arte piena di vivacità e di colorito dell'ammirabile De Bussy e la potenza drammatica dell'autore di *Salomè*.

L'autore di *Cavalleria* e di *Iris* — osserva l'autorevole critico della *Nacion* — ha ottenuto una nuova vittoria:

Quel pubblico enorme, che assisteva allo spettacolo, davanti ad una partitura che rende una nuova orientazione del talento più che mai vigoroso e fecondo di Pietro Mascagni, non ebbe un momento di perplessità e decretò il trionfo.

Luigi Romaniello, l'autorevole critico del *Giornale d'Italia*, così sintetizza il suo giudizio:

I procedimenti armonici e gli orchestrali — sempre ricchi di polifonia — sono di puro carattere modernissimo, mentre la essenza melodica è sempre personale, viva, perenne, animatrice. Essa non è mai rinserrata nei limiti della quadratura; è continua, infinita; è talvolta " melodia-armonica," cioè che tutte o quasi le note del canto hanno una importanza ed un carattere armonico distinto. E se in qualche momento il pubblico che aspira a sensazioni immediate e facili, non trova quello che desidererebbe, la causa bisogna ricercarla nella maggiore cura che il Maestro pose nella scelta dei tèmi alti ed aristocratici, nella forma sempre elevata e nel genere polifonico che accetta ed adotta facendo la delizia dei competenti.

Il sogno del Maestro di concepire un melodramma serenamente senza preoccuparsi del così detto " effetto immediato " riunendo le più ardite innovazioni al sentimento suo, caldo di passione e di vigore, è stato realizzato con *Isabeau*, nella più bella attuazione ideale. Mascagni è un " modernista " senza essere confuso o algebrico, e ben si può considerare che questo lavoro rappresenti una nuova " maniera " di un artista pieno di genio e di ardimenti, nel completo possesso tecnico, ma sempre profondamente melodico e italianissimo.

L'arte e la critica nei paesi sud-americani - Le impressioni del Maestro intorno a "Isabeau" - L'"opera c'è" - Gl'incassi favolosi della "tournée" - Episodi vari di viaggio.

Ma più che delle cronache recenti dei giornali, credo opportuno per i lettori cogliere dalla viva voce del Maestro le impressioni che egli stesso ha riportate dalle sue opere nei mesi trascorsi nell'America latina, a contatto di pubblici che sentono il fascino potente delle sue melodie; di critici che, ostentando una competenza assai discutibile, trinciarono secondo il solito i giudizi più disparati; di elementi interessati a combattere con ogni mezzo la supremazia della musica italiana, per aprire a quella francese o tedesca un orizzonte più vasto.

Le lettere che qui riproduco e che mi furono inviate dal Maestro, quando nei grandi teatri sud-americani *Isabeau* passava di trionfo in trionfo, costituiscono oltre che l'interesse diretto che deriva dalla lettura delle impressioni personali dell'autore, un coefficiente non disprezzabile per la storia della recentissima opera mascagnana.

Mio caro Edoardo,

. . . . . .

. . . . . .

Ma debbo forse parlarti della *tournée*. Io credo che tu ne sappia abbastanza. Le cose procedono nel miglior modo, anzi procedono meravigliosamente, tanto dal lato artistico, quanto da quello finanziario:

certamente non potrebbero andar meglio e segnano un *record* quasi fantastico nel campo del teatro lirico di questi paesi.

Non credere però che siano mancate le noie, le contrarietà, le guerricciole e le invidie. Dio mio! si sa, noie e contrarietà non possono sfuggire in una Compagnia lirica che deve dare sette rappresentazioni per settimana. Tu sai che cosa sono i cantanti e le masse orchestrali e corali! Ma per me, queste sono sciocchezze alle quali so sempre mettere un riparo con la mia energia.

Le guerricciuole e le invidie mi trovano disarmato: che cosa posso fare dinanzi a certuni che, da venti anni, predicano la mia incompetenza e che hanno cercato sempre di evitare la mia venuta in questi paesi, e che temono fortemente io possa ritornarvi ogni anno? Bisogna lasciarli fare, ridendo della loro paura. Le guerricciuole poi si esplicano in modo che a me non è possibile nessun intervento personale. Qualcuno qui pretende di imporre il gusto al pubblico denigrando l'opera italiana, e gettando in questi paesi giovani, e quindi sforniti di ogni tradizione, il vituperio sul nome e sull'arte dei nostri grandi.

Del resto facendo tutto un fascio delle invidie e della sistematica avversione di certi elementi antitaliani su tutto ciò che viene dalla nostra cara Italia, era più che naturale che la mia presenza ridestasse molti sopiti veleni.

E così sia. Io sono lieto di questa guerra, perchè ho una ragione giustificata di dare al vento tutta la bandiera della italianità, ed ho il supremo conforto di sentire tutto il cuore del pubblico che mi segue. E chiudo nel fondo della mia anima di italiano l'augurio che la mia venuta in queste terre lontane, possa far germogliare qualche buon frutto...

E dovrei, ora, caro Edoardo, parlarti di *Isabeau*. Ma che cosa potrei dirti? Senti, in tutta confidenza, l'*opera c'è*.

Non credere che a Buenos Aires sia stata una battaglia facile e non pensare che il mio successo sia dovuto unicamente agli Italiani residenti nella capitale argentina. È stata invece una battaglia estremamente pericolosa: appena fui a Buenos Aires, mi accorsi subito del pericolo e ti confesso che ebbi paura, forse per la prima volta in vita mia; ma non c'era tempo per rimediare ed affrontai la lotta con tutte le mie forze e con tutta la mia fede.

Oh! nessuno conoscerà mai l'agitazione dell'anima mia in quei giorni paurosi, tutto pieno di dubbio e di ansia, quando il pensiero volava alla Patria lontana, e rievocava altri momenti identici e rivedeva volti amici e risentiva cuori fedeli... mentre rimaneva solo, isolato, riguardato come un invasore, un intruso, un conquistatore. Ma il cuore ebbe la forza di resistere: calcolai freddamente che il minimo turbamento del

mio spirito avrebbe potuto essermi fatale, chiesi a Dio l'energia e mi presentai al cimento, calmo e sereno. E vinsi, e fu vittoria colossale. Fu il trionfo! Trionfo decretato da una folla enorme di ogni paese, di ogni linguaggio.

Sono state nove recite in diciassette giorni, con teatri, straboccanti di pubblico plaudente. E bada che, malgrado tutto il buon volere, l'opera non è stata data nemmeno nelle condizioni più perfette.

Scrivendoti a parecchi giorni di distanza, sono ancora sotto l'impressione del grande avvenimento. Dai giornali che ti mando, potrai trarre una pallida idea di ciò che fu la prima di *Isabeau*.

Ma se ho avuto una critica favorevole, ti aggiungo che ho avuto pure parecchi contrasti e molti avversari. Qui l'elemento tedesco e più ancora quello francese fanno grandi sforzi perchè ciò che è arte italiana non si annidi nella Repubblica. Fra i critici musicali si è formato un gruppetto di giovani che fanno vanto della loro antitalianità.

Maria Farneti ("Isabeau").

Da qui certe critiche agrodolci, certi accenni ad imitazioni di Strauss e di Debussy e tante altre cose allegre, come se non fosse vero che ho già scritto il secondo atto di *Amica*, e che nel 1897 aveva già composto *Iris* con quel terzo atto che non fu del tutto inutile alla scuola nuovissima ed impressionista dei giovani (?) francesi; e che prima di *Cavalleria* avevo già pronto il *Ratcliff*. Ma d'altra parte come impedire gli sfoghi solitari? Il pubblico però è sempre il pubblico; e quando è preso dalla commozione e dall'entusiasmo, non pensa e non ragiona più, e si abbandona tutto alla manifestazione spontanea del suo sentimento.

La *villotta*, la "canzone del manto," la "canzone del falco" suscitarono un'impressione profonda. L'intermezzo poi si dovette bissare tra le acclamazioni frenetiche. La messa in iscena bellissima, ma tutta impacciata su questo palcoscenico di una piccolezza inverosimile.

Complessivamente ebbi quattordici chiamate dopo il primo atto, quindici al secondo e ventidue al terzo. Ma non erano chiamate, erano urli addirittura. Inoltre le signore, contrariamente all'uso di questi paesi, erano in piedi ed applaudivano e sventolavano i fazzoletti. Una cosa mai ve-

duta: io era veramente commosso e ci volle tutta la mia forza d'animo per resistere.

E c'è di peggio. Ho dovuto parlare, ringraziare tutto quel pubblico che ha salutato le mie parole con un'immensa acclamazione. Quando poi sono riuscito ad abbandonare il teatro, una folla enorme attendeva alla porta. E sono stato costretto a salire in piedi sulla automobile e ringraziare di nuovo. Non so che cosa fu telegrafato in Italia, ho ricevuto molti telegrammi, fra i quali il tuo che mi è riuscito carissimo.

Antonio Saludas ("Folco").

Puccini mi ha telegrafato da Torre del Lago in questi termini: "*Partecipo cuore fraterno tua gloria per trionfo* Isabeau. *Abbraccioti.*

PUCCINI."

Ma ciò che è più confortante per me, è che il successo della prima sera è ben poca cosa, di fronte a quello ottenuto nelle repliche ulteriori. Molti brani, sfuggiti alla *première*, hanno avuto in seguito una grandissima accoglienza.

L'incasso della prima sera di *Isabeau*, ha raggiunto la cifra di 60.000 lire. E adesso, a prezzi normali, non s'incassano meno di 25.000 per recita. Ogni sera che c'è *Isabeau*, tutto è esaurito.

Dopo la prova felice di Buenos Aires, io spero assai sulle sorti di questa mia creatura dilettissima in Italia. Vedrai che anche costà i critici mi stroncheranno secondo il solito, ma l'opera camminerà egualmente per forza propria.

Per ora ti lascio. Sono stanco morto. Ieri diressi due recite: *Iris* di giorno e *Mefistofele* di sera, inoltre l'Inno argentino, la Marcia reale e l'Inno di Garibaldi... E mi pare che basti.

La salute è ottima, ma fa un freddo birbone. Salutami gli amici e mostra loro i giornali.

Ti abbraccio con affetto

Tuo
PIETRO.

Dopo una stagione fortunatissima, durante la quale oltre *Isabeau*, furono rappresentate *Iris*, *Aida*, *Gioconda*, *Mefistofele*, *Ratcliff*, *Bohême*, *Amico Fritz*, e che si chiuse con l'*Aida*, la *tournée*

mascagniana passò a Rosario. L'arrivo in quella città fu assai movimentato e... drammatico. L'episodio è così narrato dal Maestro:

Eccovi un episodio doloroso della mia *tournée*. Ero partito da Buenos Aires per raggiungere a Rosario la Compagnia che mi aveva preceduto di 24 ore. Il treno giunge alla meta alle undici di sera. Mi affaccio al finestrino e vedo la stazione affollata. Alcuni artisti della mia Compagnia, mentre sto per lasciare il treno, mi informano che quella folla attende me. Sono fra i presenti le autorità, le notabilità della colonia italiana e i bambini delle scuole cittadine. In un attimo sono circondato e sballottato. Ho insieme la mia signora, e ciò mi preoccupa. Bisogna cercare una via di scampo. Riesco a stento a raggiungere una porta e la infilo, trascinandomi dietro mia moglie. Mi trovo così nella cucina del *buffet* della stazione. L'attraverso in un attimo. Esco sul piazzale esterno e salto sopra una carrozza a due cavalli, gridando al vetturino il nome dell'albergo dove dovevo scendere.

Riccardo da Ferrara
(*"Re Raimondo"*).

Il vetturino tarda però a muoversi, sicchè la vettura è presto circondata dalla folla che mi ha riconosciuto. Si staccano i cavalli dal veicolo e vi si sostituiscono delle persone. Balzo allora su di un'altra carrozza e filo via come il vento, inseguito da parecchie automobili.

L'indomani mattina mi si annuncia la visita del maestro Donizetti.

— Ma se è morto! — dico io ridendo al cameriere, il quale non sa che dire e si stringe nelle spalle.

Il visitatore è fatto passare. Si tratta di un mio antico amico, compagno di scuola, che in America ha fatto fortuna. — Sai che sarai terribilmente fischiato alla tua prima comparsa in teatro? — mi dice dopo avermi salutato.

— Perchè? — domando.

— Perchè ti sei sottratto alla folla che era venuta ad attenderti alla stazione per portarti in trionfo.

— Non credevo che si usasse rendere omaggio alla gente, uccidendola.

Lì per lì non diedi gran peso all'accaduto, ma la prima sera che mi presentai in teatro, la folla, che si pigiava in ogni angolo, incominciò a fischiare, e i fischi non volevano più finire. A un certo punto, si alza dalle poltrone un signore, il quale in cattivo italiano dice: — Sono i rappresentanti della colonia che vi fischiano.

Dopo queste parole, la tempesta si calma e posso allora iniziare le prime note dell'"inno al sole," che vengono coperte da fragorosi applausi.

A Montevideo, poi, dove gli studenti sono di un entusiasmo che passa ogni limite e si infiammano con una meravigliosa energia, sono accadute le cose più inaudite. Si raggruppavano nel loggione per ordire i propri complotti di simpatia. Una sera, non sapendo più che cosa fare, mi sorpresero nel mio camerino mentre, stanco e sudato dall'aver diretto *Isabeau*, cambiavo di abito per ritornare all'albergo. Ebbene, mi presero così come era! E mi portarono in giro per il teatro! In mutande! Il delirio raggiungeva delle forme impossibili. Era una pazzia, ma una pazzia indimenticabile che rimane nella mia mente come uno dei ricordi più simpatici.

In una lettera in data del 15 luglio 1911, il Maestro così mi scriveva da Rio Janeiro:

Caro Edoardo,

La notte scorsa è stata veramente terribile. Il beccheggio del piroscafo era così forte, che si cascava dal letto: quasi tutti i passeggeri soffrirono immensamente: la Lina passò delle ore assai brutte, ed io perdei finanche il desiderio del mio eterno mezzo toscano, perchè non mi sentivo bene.

Volli salire sul ponte più elevato a vedere il mare. Che spettacolo meraviglioso! C'era la luna che rischiarava una scena che nessun pittore potrà mai riprodurre. Rimasi lì attratto, incatenato da una forza suggestiva, e non potevo più distaccarmi da quella visione di una imponenza formidabile!

Come Dio volle, la mattina alle sette e mezzo, entrammo nella baia di Rio; appena il vapore fu fermo, salirono a bordo parecchie persone. Erano i componenti la Commissione degli Italiani di Rio Janeiro, venuti a porgermi il benvenuto. Io li ringraziai vivamente e conversammo a lungo insieme. C'erano fra loro molti giornalisti e qualche fotografo. Intanto ci disponemmo per lo sbarco.

Qui i piroscafi non attraccano e non si avvicinano neppure a terra, ma restano nella baia, lontani dalla città qualche chilometro. Dei vaporini assai comodi fanno il servizio di trasporto dei passeggeri; ma ieri mattina, con quel mare così grosso anche nella baia, il trasbordo dal piroscafo coi vaporini si rendeva molto difficile.

La Commissione degli Italiani aveva un vaporino particolare per me e per la Lina, ma un signore si presentò a dirci che il Ministro della Giustizia aveva mandato il suo vaporetto, e ci decidemmo, per consiglio della stessa Commissione, di accettare l'offerta del Ministro, il quale aveva pure messo a nostra disposizione anche una automobile presso lo scalo.

La difficoltà di passare dalla scaletta del piroscafo al vaporino era assai grave: le ondate erano alte ed insistenti e non permettevano il trasbordo: a me riuscì di eseguire bene il salto, e me la cavai con una semplice contusione che mi dà ancora del dolore; per la Lina fu assai più difficile; ma venne presa di peso da parecchi signori.

Nella baia il mare era furioso: molte persone soffrirono il mal di mare anche nel tragitto dal piroscafo a terra. Ma la cosa più interessante si presentò al momento di scendere dal vaporino sulla banchina: le onde invadevano la banchina, elevandosi molto ed il vaporino non poteva accostarsi allo scalo.

Il basso Lapuma
("Messer Cornelius")

Non era possibile attraccarsi, e bisognava scendere con un salto approfittando di quell'attimo in cui il livello del vaporino corrispondeva al livello della banchina: anche questa volta io riuscii felicemente, ma mentre mi rivoltavo per vedere se era possibile la discesa della Lina, un'ondata immensa respinse il vaporino di parecchi metri e mi coprì letteralmente, obbligandomi ad un perfetto bagno di mare.

Finalmente riuscimmo a far discendere anche la Lina che era piena di paura, e temeva per me che ero bagnato come un pulcino. Perdemmo più di tre quarti d'ora per operare lo sbarco.

Sopra la banchina erano ad attendermi parecchie persone, fra cui, il Console italiano con la sua signora; c'era poi un'immensa folla che fece ala al nostro passaggio, salutando e gridando: "Viva Mascagni!"

L'automobile ci trasportò all'albergo dove trovai il Ministro del Re d'Italia presso il Governo del Brasile, che mi salutò con grandissima cordialità.

Il nostro albergo è assai lontano dal teatro e dalla città: è in una posizione magnifica, pare di essere in campagna. Dista dal teatro quasi quattro chilometri.

Il Teatro Municipale è splendido: ha tutte le comodità possibili: ristorante (una sala di stile egiziano che è una bellezza), bagni, sale di lettura. I camerini degli artisti sono veri e propri appartamenti con salotto annesso; il palcoscenico è una meraviglia di meccanica; tutto in ferro e con movimenti a forza elettrica: una complicazione inaudita. La sala del teatro è però relativamente piccola, mentre lo scalone, l'ingresso e il *foyer* sono una meraviglia.

Nell'insieme è una cosa di lusso esagerato, ma mi pare che non corrisponda troppo alla pratica. Pensa che è costato 11.000 milioni di reis, ossia 25 milioni di lire.

Siamo andati in iscena ieri l'altro con *Iris* ed abbiamo incassato 31.000 lire (19 *milioni* e *mezzo* di reis); ieri sera con *Aida* e con 18 milioni e mezzo di reis (più di 30.000 lire), stasera *Isabeau*, per la quale l'attesa è straordinaria.

Qui non c'è mai freddo e vedi la gente, in pieno inverno, vestita di tela con paglietta e senza gilet.

. . . . . .

Riapro la lettera per dirti che *Isabeau* ha avuto un grande trionfo anche qui. La stampa è entusiasta: non ti parlo del pubblico che si abbandonò ieri sera alle più calorose acclamazioni.

. . . . . .

Al Coliseo di Buenos Aires, all'Opera di Rosario, al Municipale Rio Janeiro, al Politeama e Colon di San Paolo, al Coliseo di Santos, al Solis di Montevideo, al Municipale di Santiago, al Victoria di Valparaiso, il Maestro ebbe accoglienze trionfali, e le opere si replicarono per un numero di volte che, dati i paesi che richiedono sempre novità, appare quasi favoloso, e cioè *Isabeau* si è rappresentata per venticinque volte, *Iris* per ventitrè, la *Cavalleria rusticana* per venti, l'*Aida* per sedici, la *Bohême* per quattordici, *I Pagliacci* per tredici, la *Gioconda* per dieci, il *Mefistofele* per dieci, il *Lohengrin* per sette, il *Ratcliff* per sei, il *Trovatore* per sei, l'*Amico Fritz* per cinque, l'*Amica* per quattro, *Ernani* per tre, la *Morgana* per una. Inoltre dette undici concerti.

Una delle graziose avventure di viaggio è quella capitatagli a Valparaiso.

Ecco come il Maestro la racconta, secondo la versione del collega Cavacchioli del *Secolo:*

Tornando da Walparaiso, mi si presenta ad un certo punto il Direttore del treno, il quale mi chiede pacificamente:

— El senor maestro Mascagni?

— Sono io.

— Ebbene, debbo avvertirla che un *musico* è caduto dal treno.

— Un musico? Impossibile!

In un momento passo attraverso alle sensazioni termiche più svariate, mi sento svenire. Penso che il poveretto si sarà sfracellato. Corro in fondo al treno con Padovani e con Mocchi.

— Ma è proprio vero? Proprio vero?

Allora il compagno dello scomparso, uno del paese, scritturato per far l'aiuto delle trombe nell'*Isabeau*, mi risponde con tutta flemma:

— Può darsi benissimo, dal momento che non c'è più. Vuol dire che era ubbriaco.

Una vertigine di sangue mi sale alla testa. Vedo già il corpo straziato del miserabile e la *tournée* interrotta ed il fantasma del ridicolo. Alla prima stazione si telegrafa per avere notizie lungo la linea. Niente. Mocchi è preoccupatissimo, perchè dovrebbe denunciare il fatto. Teniamo consiglio di guerra. Padovani bofonchia fra i denti: " Se fosse stato uno dei nostri, capirei il vostro sgomento!... Ma loro non sentono come noi. "

— Disgraziato!

Senonchè, il lato grottesco della cosa, ci fa smascellare dalle risa, un momento dopo, quando Mocchi all'atto della denuncia si sente domandare!

— Come, è caduto un *musico* dal treno? Va bene. E la tromba? Chi l'ha presa?

Ci guardiamo in faccia sbigottiti, preparando una grande risata che verrà dopo, quando l'uomo che ci interroga, vedendo la nostra estasi di uomini che cadono dalle nuvole, soggiunge:

— Domandiamo questi schiarimenti, perchè il municipio passa gratuitamente la tromba ad ogni suonatore. Ora, succede che questi bricconi si ubbriacano con una spaventosa facilità, ed una volta ubbriachi impegnano il loro strumento.

Ma questo non conta. Alla sera, dopo una serie inenarrabile di angoscie e di dubbi, il miserabile mi comparisce davanti come nulla fosse. E mi dice:

— Io sono quel tale del treno, come lei ben sa. Sono arrivato con la corsa successiva. La prego di rimborsarmi il prezzo del biglietto ferroviario...

Lo guardo inorridito. Il disgraziato si era dimenticato che sul suo corpo caduto e sulla sua ubbriachezza erano rotolati la bellezza di tredici vagoni...

E gli ho rimborsato le spese del viaggio.

Ma quello che di più feroce è capitato al Maestro in qualche città dell'America è stato il trovare delle partiture, con le quali si erano eseguite alcune opere sue. Dall'*Iris* era stato sottratto il " Coro delle lavandaie; " nell'*Amico Fritz* si era decapitato il duetto del terzo atto. Nell'*Amica* si era stabilito il bel tempo, sopprimendo addirittura la scena della tempesta.

Al termine della *tournée,* dopo centocinquantaquattro rappresentazioni, il Maestro s'imbarcava con la sua compagnia a bordo del *Tommaso di Savoia* e faceva ritorno in Italia, dopo circa sette mesi d'assenza, e sbarcava a Genova il 18 novembre 1911.

La prima rappresentazione a Venezia e a Milano - Entusiasmo di pubblico e severità di critica - Il carattere della nuova opera - La vitalità di "Isabeau."

Dopo le esecuzioni trionfali di " Isabeau " nei teatri americani era naturale che l'opera nuovissima di Mascagni, già troppo a lungo attesa, affrontasse il giudizio del pubblico italiano, il più adatto per le qualità di gusto e di sentimento, ad apprezzare la musica del compositore prediletto.

Son troppo recenti le dispute, i conflitti tra la Scala di Milano e la Fenice di Venezia, tra il duca Visconte di Modrone, l'editore Sonzogno e il maestro Mascagni a proposito della priorità della esecuzione di *Isabeau*, perchè sia il caso di parlarne. D'altra parte il contemporaneo successo ottenuto dall'opera in ambienti assolutamente diversi e nei quali pure l'eco di quelle dispute esercitava una inevitabile pressione, ci dimostra come il maestro — deludendo ancora una volta le speranze dei suoi sistematici denigratori, e malgrado tutti gli sforzi della critica per gettare molta acqua sul fuoco dell'entusiasmo popolare, — ha vinto una doppia, grandissima battaglia, della quale è facile comprendere il significato ed il valore.

Certo è che nella memorabile sera del 20 gennaio 1912, nelle vetuste e magnifiche sale della Fenice e della Scala incredibilmente affollate, quando *Isabeau* appalesava, in luce piena, i pregi di bellezza che l'adornano, più di una volta si udirono passare,

attraverso la folla intenta, mormorii che sembravano fremiti e brividi di piacere, a tratto l'attenzione si faceva così intensa, che ogni altro palpito di vita sembrava sospeso fuori della scena e dell'orchestra. E Pietro Mascagni trionfò ancora una volta, e con lui trionfarono le virtù dell'anima lirica italiana nella sua forma tradizionale, della quale il compositore illustre è una delle più tipiche e schiette incarnazioni: il sentimento acceso, la passione violenta, l'ingenuo entusiasmo, la vena largamente fluente di melodie che avvincono il cervello e il cuore, il senso ritmico, solido, quadrato, perspicuo.

In un periodo, come questo, di bizantinismo musicale, mentre il melodramma si va anche da noi infranciosando e germanizzando, la bella, pura e dolce melodia italiana, dalla frase larga e snodata, dall'ampio e facile respiro, fu risalutata con gioia non solamente dal pubblico, ma anche dai cantanti che hanno trovato finalmente il modo di rimettere in valore il bel canto italiano da troppo avvilito nella sua patria!

Ma queste qualità positive così care al pubblico, trovarono invece, quasi concordemente, ostile la critica, che questa volta, come sotto l'impero di una parola d'ordine, si affretta a rimproverare al Maestro il culto di formule melodiche ed armoniche ormai ripetute a sazietà; l'amplificazione retorica di ogni stato o momento di passione, che adduce spesso l'espressione musicale a vane esplosioni di enfatica sonorità; la soverchia concessione alla cosidetta improvvisazione che sottrae l'artista alla meditazione tenace.

Quando la critica non è un vano sproloquio o una corsa asmatica alla ricerca soltanto dei cosidetti " punti deboli del lavoro, " oppure lo sforzo penoso di proiettare fra le luci della vittoria le ombre nere del proprio cruccio e della propria delusione, i suoi giudizi come quello, ad esempio del Pozza sul *Corriere della Sera*, offrono indubbiamente elementi di considerazione.

" Mascagni — afferma il Pozza — come scrisse, scrive. Mentre gli altri vanno errando qua e là, e il più delle volte per campi altrui, egli va diritto per la sua strada con un'audacia che è forse eccessiva. Una incrollabile fede in sè stesso gli rende il lavoro facile e rapido: un acuto senso dell'effetto scenico governa la sua concezione; una eloquenza naturale dà al suo discorso calore ed accento. Ed egli sa ancora dare un valore alla parola cantata, sa ancora scrivere una melodia espressiva e veramente vocale.

" Ma ad un'opera non basta più una bella ed abbondante invenzione melodica; è necessario che abbia anche una profonda vita psicologica. Questo il pubblico sente ormai e questo vuole. In lui il senso armonico e il gusto istrumentale si sono meravigliosamente sviluppati ed affinati.

" La semplice frase melodica non lo penetra più come una volta; le forme convenzionali, i facili effetti, la violenza dell'enfasi

La leggenda di Lady Godiva.

lo offendono e lo irritano. Ha sentito in musiche straniere i fascini di un'arte nuova, fatta di poesia e di perfezione e vorrebbe sentirli nella musica italiana, ma ancora da noi non si cerca e non si trova, oppure non si cerca affatto. "

Tralascio altri giudizi che, per lo più, si assomigliano e concludono egualmente nell'affermare che la parte più vulnerabile d'*Isabeau*, quella che offre maggiormente il fianco alla critica, è l'istrumentazione.

Possibile? Fino ad oggi — specie dopo *Iris* ed *Amica* fu unanime e concorde il riconoscimento delle mirabili qualità di strumentatore e di armonizzatore del Maestro — nessuno più di Mascagni mostrò di possedere più ricca tavolozza; nessuno si appalesò conoscitore tecnico più sicuro dei vari strumenti dell'orchestra. Questi pregi, dinanzi alla infiltrazione musicale francese e tedesca moderna, sono dunque scomparsi?

Il tempo dirà, forse assai più presto di quanto sia lecito supporre, chi in questa meravigliosa battaglia d'arte sostenuta dal maestro illustre abbia ragione, o Mascagni che ha la fede sicura e sincera sul valore della sua *Isabeau*, o i critici che non trovandosi sorretti dall'opinione pubblica, hanno dovuto aguzzare disperatamente il loro talento per trovare in questa nuovissima manifestazione artistica del Mascagni quel tanto che basti a negarle o a diminuirne l'autorità e la resistenza.

Le opere del Mascagni, ben lungi dell'essere " mature per gli archivi, " come affermava con visibile compiacenza, ma con altrettanto disprezzo per la verità e per il senso comune un giornalista lombardo, rappresentano non soltanto l'elemento migliore della produzione musicale contemporanea del nostro paese, ma costituiscono insieme una delle più mirabili e fortunate ascensioni compiute da un figlio illustre d'Italia, da un musicista fervido di fantasia, esuberante di vita, temprato a tutte le lotte, verso un ideale d'arte più nobile e più elevato.

Non c'è opera di Mascagni, oltre quella *Cavalleria* che fu il preludio, e non l'epilogo — come taluni pretendono — della sua magnifica carriera, che non serbi la traccia d'un talento formidabilmente superiore, che non segni una nuova conquista nel campo della melodia e della tecnica, che non costituisca un passo innanzi verso forme musicali più evolute e più rispondenti al gusto e all'indirizzo moderno, al grado di sviluppo raggiunto. Non solo, ma talune di queste opere, come *Rantzau*, *Iris* ed *Amica*, queste due ultime specialmente, accolte con tanto furore di critica, precorsero nella loro apparizione i tempi; furono tentativi audacissimi che sollevarano le ire di tutti i " Bekmessers " della critica contemporanea, ma si imposero per virtù propria e suscitarono e continuano a suscitare impressioni di godimento profondo.

Isabeau non avrà — io me lo auguro per la fortuna artistica del mio paese — sorte diversa, nè gli strali spuntati di qualche ma-

linconico, sempre sollecito ad esaltare le opere straniere, giungeranno a profanare la candida bianchezza del suo manto. E poichè ho fede sincera sul valore dell'opera, della quale con infinito fervore seguii il rapido progredire, sono certo che la critica seria ed illuminata, quella che non si fa guidare da pregiudizi di scuola, o da interessi particolari, finirà per modificare molte delle impressioni riportate in una rapida audizione.

E che molti giudizi, più che il risultato di profondo studio e di raccoglimento, siano soltanto l'effetto di impressioni personali,

La villa di Luigi Illica a Castellarquato, dove Mascagni compose Isabeau.

determinate nell'unica prova concessa alla stampa, prima che il pubblico esprimesse la sua opinione, e gridasse coll'applauso sincero ed entusiasta il suo consentimento coll'opera e coll'autore, lo dimostrano oltre che l'insufficienza del tempo per un esame accurato e riflessivo, le stesse critiche differenti fra loro nella valutazione di uno stesso brano, e profondamente opposte alle opinioni espresse con chiara evidenza dal pubblico.

Intanto giova notare che il fenomeno verificatosi con *Iris*, si è perfettamente rinnovato con *Isabeau*, sebbene da un diverso punto

di vista. Il compianto Valetta che riassunse il pensiero e il gusto degli avversari della piccola " mousmè, " invocava per il talento di Mascagni un buon paravento contro tutto ciò che, secondo lui, nell'*Iris*, costituiva l'abbandono delle forme seguite dal Maestro fino allora, la concessione a tendenze pericolose, favorite da compositori d'oltre alpi, scarsi d'ispirazioni.

La critica odierna fa rimprovero invece al Maestro di non essere abbastanza moderno, di non avere soverchia familiarità con la scienza degli impasti fonici, di non aver saputo compiere un processo di assimilazione dal quale scaturisca una personalità di istrumentista. Essa afferma che la tormentosa ricerca di forme nuove e di perfezioni tecniche che rode l'ingegno degli odierni musicisti ed ha creato una musica nuova, sembra ignota al Maestro.

Ora la musica è di tutte le arti la più evolutiva, e nelle opere di Mascagni — è sempre la critica che parla — si sente la mancanza di ciò che è il vanto della musica odierna: la varietà e l'intensità della espressione, l'eleganza e la delicatezza delle forme. L'armonia del Maestro non è nè scolastica, nè povera, ma il più delle volte aspra e bizzarra e raramente appare in *Isabeau* una bellezza veramente musicale, la bellezza di accordi, di impasto di timbri e di colori.

Eppure Mario Costa, nè un profano, nè uno sconosciuto, dopo aver a lungo e con occhio acuto di osservatore esaminato la grande partitura di *Isabeau*, narrandomi le sue impressioni, magnificava sopratutto l'enorme progresso compiuto dal Maestro nel campo della tecnica, progresso che avrebbe costituito la disperazione dei maestri contemporanei!

Intanto, mentre la critica discute, e folleggia, le repliche di *Isabeau*, a Venezia, sotto la guida dell'autore, a Milano sotto quella del maestro Serafin — due temperamenti d'artisti così diversi — continuano a teatro esaurito e fra l'entusiasmo delle folle che ogni sera scoprono nuove gemme e nuove bellezze nello spartito mascagniano. E a rendere nuove testimonianze del valore grande di *Isabeau*, e a dare un altro colpo alla critica, ecco il trionfo di Novara, sul quale certamente, malgrado il buon volere del maestro Falconi e il merito degli artisti, non si può ripetere quanto affermarono alcuni giornali in occasione della *première* scaligera: che gran parte del successo dipese dalla... esecuzione! Queste folle varie e complesse hanno rapidamente avvertito che questa *Isabeau*, rias-

sume, in un fervore di vita e di passione, l'arte di Pietro Mascagni, che fra le diverse scuole di Francia e di Germania passa intatta nella sua fiorente bellezza e trionfa sotto il cielo latino.

L'anima appassionata ed ardente del compositore è restata fortemente e schiettamente italiana fra le diverse scuole musicali venute da paesi stranieri ed accolte festosamente da noi. Mentre ogni altro maestro ondeggia tra la melopea possente, violenta, quasi frenetica, di Riccardo Strauss e l'impressionismo musicale di Debussy; mentre fra i giovani compositori si manifesta l'abbandono delle nostre tradizioni alte e gloriose; Pietro Mascagni rinnova nella sua arte magnifica i fasti maggiori e migliori della musica italiana, musica di sentimento e di melodia, di colore e di vigore, ma sopra ogni altra cosa, musica chiara schietta, limpida e fluente.

Isabeau suscita negli ascoltatori l'impressione immediata di una improvvisazione superba e magnifica. La ricca onda musicale che tutta pervade la scena del melodramma, che turbina nei commenti orchestrali, che brilla nelle voci, che freme libera e piena nei cori, pare un fiume che scorre in tempo di primavera, una improvvisa affluenza di acque nella nostra pianura, un prodigio di ricchezza e di forza che scorre e passa, suscitando sensi di stupore, di commozione, di gioia.

L'opera fu concepita nel sogno e tradotta nella vita senza sforzo apparente. Anche in quella *Isabeau* il profilo di Pietro Mascagni permane fermo e caratteristico: l'impeto e il calore di *Cavalleria rusticana*, la grazia fresca e pura dell'*Amico Fritz*, la fatalità tragica di *Guglielmo Ratcliff*, l'eleganza suprema e il sentimento profondo dell'*Iris*, tutte le virtù, tutti i pregi, tutti gli ardimenti delle opere composte, qui ritornano ed emergono con un rilievo magnifico.

Pietro Mascagni, con questa improvvisazione portentosa, ha palesato un altro aspetto della sua forza inventiva, e ha fatto opera di bellezza destinata a vincere il tempo, a dare gioia ai cuori umani, a testimoniare il valore della nostra stirpe.

VERDI E MASCAGNI

Le opinioni di Giuseppe Verdi sulla " Cavalleria Rusticana " - Un primo incontro col grande maestro - Un interessante colloquio all'Albergo Milano - I consigli e le profezie di Giuseppe Verdi - Un giudizio di Giovanni Bovio.

Fra il glorioso maestro e Pietro Mascagni, i rapporti furono improntati alla più schietta simpatia da una parte, alla più fervida ammirazione dall'altra.

Documenti preziosissimi che Mascagni custodisce gelosamente, e sottrae per un nobile senso di riguardo e di modestia alla curiosità del pubblico, fanno fede della affettuosità e dell'alta considerazione che Giuseppe Verdi, al culmine della sua gloria, provava per il Maestro giovanissimo, nel quale egli presentiva il suo continuatore.

Poco dopo i trionfi di *Cavalleria*, era stata diffusa dagli avversari del Mascagni la voce che l'opinione del grande maestro sull'opera che aveva procurato all'autore così rapida celebrità, fosse stata tutt'altro che lusinghiera.

E a testimonianza di ciò si narrava, che una sera del 1890, a Genova, al palazzo Verdi, il Maestro trovandosi in compagnia di Tebaldini, di Giulio Ricordi e di Boito, sedutosi al pianoforte, aveva suonato una parte della *Cavalleria*, scuotendo talora la testa veneranda come in segno di disapprovazione, e che, arrivato alla fine del duetto tra compare Alfio e Santuzza, aveva chiuso lo spartito con un gesto sconfortante, dicendo: " Basta con questa roba! "

Il fatto era perfettamente vero. Tebaldini, Giulio Ricordi e Boito si volsero una rapida occhiata, ma rimasero muti. Essi conoscevano benissimo il maestro e sapevano che non avrebbe aggiunto una parola di più. Ma quel giudizio, per quanto laconico, non era per questo meno eloquente.

Si era al tempo in cui, in contrasto ai trionfali successi di *Cavalleria*, si scatenavano le ire più furibonde contro il giovanissimo Maestro, venuto d'un tratto a disturbare gli apostoli di Wagner, e tutta quella folla di spiriti inetti, impotenti, malsani odiatori di ogni novità, come di ogni individuo, capace di sollevarsi anche con la sola forza del proprio talento dalla media comune!

Nessuna accusa venne risparmiata al Mascagni: la sua *Cavalleria* venne definita un ammasso di stupide volgarità, un plagio sfacciato di spunti e di motivi attinti qua e là nelle opere di Verdi, di Donizetti, di Bellini, e perfino di Wagner; un'indigesta pietanza somministrata ai rozzi palati dei pubblici compiacenti.

Anche i buoni e impenitenti laudatori delle opere di vecchio stampo — strappati dalle loro impressioni musicali, disgustati da quel soffio d'arte sincera ed innovatrice — non mancarono di unirsi al coro dei denigratori di proposito, e gettarono su *Cavalleria* tutto il veleno dell'ironia e del sarcasmo. E per molti, Mascagni non era che un ragazzaccio senza idee e senza cultura, un arlecchino comparso improvvisamente sulle scene liriche per prendersi giuoco dei gonzi; tutt'al più un fortunato che aveva saputo scegliere un libretto che era bastato da solo ad assicurare il successo di *Cavalleria*. Qualunque mediocre allievo di Conservatorio, con un libretto siffatto e con situazioni così vibranti di passioni, avrebbe fatto quello che era riuscito a Mascagni.

E costoro dimenticavano che proprio nello stesso periodo, altre opere sullo stesso soggetto del Verga, come *Mala Pasqua* di Galstaldon, erano miseramente cadute!

Per tutti questi implacabili nemici del Mascagni, per tutti questi invidiosi dei suoi trionfi, il giudizio di Giuseppe Verdi: " Basta con questa roba, " fu un'arma formidabile. E più violenti che mai, continuarono la campagna contro il giovane compositore livornese, sostenuti, questa volta dalla autorità indiscussa di Giuseppe Verdi.

Abbiamo detto che la frase verdiana era esatta, ma è anche vero che avvenimenti successivi dovevano, alla distanza di poche

ore, modificare profondamente il giudizio del Maestro. La cosa si riseppe soltanto molti anni dopo e furono proprio Giulio Ricordi e Tebaldini a parlarne al Mascagni.

All'indomani di quella prima audizione, la quale era finita con una espressione di biasimo all'indirizzo di *Cavalleria*, Giuseppe Verdi aveva un po' l'aria stanca ed affaticata. Sembrava che non avesse dormito.

Il maestro Tebaldini che era quasi sempre al suo fianco, gli domandò premurosamente se si sentiva poco bene.

Il maestro rispose: "No, sto benissimo. Sono un po' stanco però; ho vegliato tutta la notte."

Tebaldini lo guardò sorpreso.

Verdi era un uomo essenzialmente metodico. A mezzanotte egli era solito di coricarsi, nè per alcuna ragione al mondo, avrebbe alterato questa sua vecchia abitudine.

Gli amici che gli facevano compagnia, e che sapevano le sue abitudini, si congedavano sempre da lui prima di quell'ora.

Giuseppe Verdi.

La sorpresa di Tebaldini non sfuggì al Maestro il quale allora aggiunse:

" Ho vegliato fino a notte tarda, perchè non ti nascondo che quella *Cavalleria* mi produsse una grande impressione. C'è tanta sincerità in quelle note, che, mio malgrado, fui ripreso dal desiderio di continuarne la lettura. E ti confesso che l'opera mi piace assai. Ad ogni pagina dello spartito, questa mia impressione si è venuta accentuando. Ecco un giovane che si farà una grande strada. *Cavalleria* ha tutti gli elementi del successo. " . . . . . .

. . . . . , ...

. . . . . .

Verdi, più tardi, volle conoscere il giovane compositore, mostrandosi molto amabile con lui e donandogli una sua fotografia con dedica affettuosa.

Per chi sa quanto il maestro fosse alieno da complimenti — e sopratutto quanto fosse restìo a rilasciare ritratti con dediche — l'offerta spontanea non può non essere considerata che come un primo segno di quella deferenza che, in seguito, doveva accentuarsi nei riguardi del Mascagni.

Certo è che di quel primo colloquio col vecchio glorioso, come degli altri successivi, l'autore di *Cavalleria* ha serbato un ricordo incancellabile.

Fu Verdi che gli espresse il desiderio di conoscere la sua famiglia, di baciare i suoi bambini, ai quali, con pensiero delicato e squisito, volle offrire dei giuocattoli, conservati religiosamente fra i cimeli di casa Mascagni.

Ma perchè su questa parte tanto importante della sua vita d'artista il Mascagni, così espansivo, volle mantenere sempre il maggiore riserbo, mi limiterò ad accennare un episodio che nell'animo del Maestro è rimasto profondamente scolpito, e che egli comunicò soltanto a pochissimi amici.

Nel febbraio del 1895, fu rappresentato, per la prima volta in Italia, alla Scala di Milano, il *Guglielmo Ratcliff*, diretto dallo stesso autore.

L'eco di quella memorabile battaglia e di quella clamorosa vittoria era ancora vivissima, allorchè Giuseppe Verdi si recò a Milano prendendo, come sempre, alloggio nell'appartamento a lui destinato da Spatz, il proprietario dell'Albergo Milano.

Anche Mascagni occupava un paio di stanze allo stesso albergo.

Una mattina, svegliandosi, sentì nel cortile del palazzo un insolito scalpitìo di cavalli. Si alzò, aperse la finestra, si affacciò e vide da una carrozza chiusa, con molle alte e con due superbi cavalli, discendere Verdi, tutto vestito di nero, col cappello grande a cencio, ed in paletot.

Era solo, e all'albergo non stava a riceverlo che Giuseppe Spatz. Verdi camminava lentamente, ma diritto. Era proprio un bel vecchio.

Mascagni si affrettò il giorno stesso a inviare per lettera un affettuoso saluto al Maestro. Ma non ebbe alcuna risposta. Pas-

sarono quattro o cinque giorni senza che Verdi si facesse vivo con lui. Mascagni avrebbe voluto recarsi a fargli visita, ma non osava, anche perchè Giuseppe Spatz gli aveva riferito in tutta confidenza che Verdi era di pessimo umore e che era più burbero del solito.

Terminate le recite del *Ratcliff*, e in attesa di porre sulle scene il *Silvano*, Mascagni, per ragioni di famiglia, doveva assentarsi qualche giorno da Milano.

La partenza era stata decisa per la sera alle undici.

Quella sera — potevano essere le sette — Giuseppe Spatz si recò premurosamente alla sala del " restaurant " a far ricerca di Mascagni, il quale era là con diversi amici, e gli disse: " Maestro, Verdi desidera vederla e salutarla prima che ella parta. "

" Un'emozione profonda — così mi narrava il Maestro — s'impadronì di me a quell'invito.

" Lasciai il pranzo e gli amici e via difilato verso l'appartamento del maestro. Dinanzi alla porta mi fermai. Il cuore mi batteva violentemente. Ma ripresi animo e mi feci annunziare. Entrai nel salone. Verdi, seduto su una poltrona, leggeva. Appena mi vide, si alzò risolutamente, mi venne incontro, e mentre mi preparavo a fare un inchino, mi stese la mano e strinse la mia con grande effusione.

" — Bravo! — mi disse — lei partiva, senza salutarmi!

Mi scusai alla meglio. Accennai al mio biglietto, al desiderio di essere invitato da lui.

" — Sono tanto contento del successo di *Guglielmo Ratcliff*. È un'opera profondamente sentita, ricca e vibrante d'ispirazione. Peccato che l'argomento è un po' grigio. Ma l'opera andrà egualmente.

" Lo ringraziai commosso di quelle parole che mi giungevano più gradite di ogni altro trionfo. E ci sedemmo, lui nella sua poltrona, io su un piccolo divano accanto. Gli parlai di molte cose; accennando al *Ratcliff*, gli narrai le vicende di quell'opera, le condizioni in cui fu scritta, le speranze che io vi avevo riposte fino dagli anni del Conservatorio.

" Mentre parlavo, e Verdi mi ascoltava fissando sempre i suoi occhi sul mio viso, ecco entrare nel salone il cameriere recante un vassoio, sul quale era il pranzo per il maestro. Feci atto di alzarmi, ma Verdi più sollecito, rivolto al cameriere, gli ordinò di deporre sul tavolo il vassoio e di ritirarsi.

" — Oh — disse — non c è ıretta; continui pure. Il suo racconto m'interessa assai.

"Avevo preso coraggio, e seguitai a parlare di *Cavalleria*, dell'*Amico Fritz*, dei *Rantzau*, e accennai, come per uno sfogo alla mia anima, alle lotte aspre, alle critiche ingiuste che mi venivano dai miei avversari.

" A questo punto, il maestro che mi aveva sempre seguìto con grande attenzione mi interruppe:

" Ma ella è giovane, è forte, e ben temprato alle lotte. Abbia dunque fede nelle sue forze e non si scoraggi. È destino di chi lavora, di essere ostinatamente combattuto. Se, come spero, ella non si fermerà a queste opere, se arricchirà il nostro teatro di altri lavori, sarà sempre oggetto delle più violente critiche. E poi, col suo temperamento così impetuoso ed esuberante, ella avrà molti guai nella vita. Le capiterà quello che è accaduto a me. Me ne hanno fatte di tutti i colori: hanno fischiato le mie opere, mi hanno coperto di contumelie, mi hanno ripetuto fino a sazietà che " la mia stella " era tramontata per sempre.

" Ebbene, io ho lasciato che dicessero, che urlassero, che stampassero tutto quello che volevano. Come impedirlo del resto? Ma se non mi sono dato pensiero di tante accuse, di tanti fastidi, ho invece proseguito per la mia strada, facendo l'orso. A poco a poco ho cercato di isolarmi dal mondo e vi sono riuscito. E per la verità, io non ero un orso, ma sono stato costretto a farlo per assicurarmi una certa tranquillità, e a furia di farlo, lo sono diventato davvero. Ma non me nè lagno.

" Adesso che sono vecchio, tutti mi adorano, tutti mi innalzano ai sette cieli.

" E vedrà — aggiunse concludendo — che anche a lei toccherà la stessa sorte. Ma bisogna che i suoi capelli diventino bianchi; prima d'allora non pensi di essere lasciato tranquillo! Del resto è giusto che sia così. "

. . . . . .

. . . . . .

Le parole del grande maestro erano veramente profetiche. Nessun artista in Italia è più fieramente combattuto di Pietro Mascagni; ma nessuno raccoglie intorno alla sua persona simpatie più vive e profonde, entusiasmi più possenti. Ad ogni nuova opera, che si capisce non è mai il *capolavoro* atteso, si scatenano sul suo

capo le più fiere tempeste; nè può negarsi che molte ne provochi e ne susciti egli stesso con la irrequietezza del suo carattere, per una necessità imperiosa, direi quasi organica, di lottare, di gettarsi nei conflitti coll'audacia di un puledro sfrenato.

Egli è un esuberante in tutto, nell'arte come nella vita!

In un magistrale articolo dal titolo " Verdi e Mascagni, " Giovanni Bovio così scriveva di Pietro Mascagni, dopo i grandi trionfi di *Cavalleria.*

" ...Mascagni!... Egli è giovane; nessuno può fare il miracolo; e — passata l'età dei prodigi e de' fanciulli prodigiosi - nessuno osa balzare armato dal cervello del padre. La legge del *divenire* s'impone a tutti, come s'imponeva a Verdi di fronte a Rossini glorioso.

" Prendiamo, dunque, quel che c'è, senza troppo accigliarci.

" Nel giovane non si vuole cercare il genio, bensì le attitudini, specialmente oggi, quando da una parte c'è troppa materia accumulata e dall'altra troppe esigenze di un pubblico assai diverso dai sorridenti babbi nostri.

" Io non ho potuto leggere (benedetta politica!) tutti gli articoli che da giovani valenti e da uomini diffidenti si sono scritti pro e contro Mascagni. Ma l'essersene tanto detto e scritto, dopo sì alto rumore per tutti i teatri del mondo, non è segno fosco.

" Ora perchè dovrei venire proprio io a dire *abbasso?* Parmi invece doversi esaminare se nel simpaticissimo giovane vi siano le due attitudini dalle quali più tardi il genio esplode: la passione e l'intuizione drammatica. La prima è propria della giovinezza geniale; la seconda dev'essere ereditaria — fresco ramo sull'annoso tronco verdiano.

" In Mascagni c'è — segno felice — il *pathos;* ed è ciò che commuove e spiega la commozione. Non c'è ancora il tipo, che non suol nascere bello e fatto. E non c'è ancora nell'uomo, perchè non glielo dà nè l'età sua nè l'età nostra. Egli è giovane, e l'età nostra è di transizione, di crisi, piena di smodati desiderî sopra forze e tendenze indeterminate. In tal natura di tempi è difficile il tipo all'artista, come il carattere agli individui ed alle nazioni. Al tipo prevale il bozzetto, la descrizione, l'intreccio, l'azione più

o meno complessa, accesa, rapida. Il più bel bozzetto tragico è *Cavalleria Rusticana*.

" È qui il segreto del trionfo di *Cavalleria* e dell'essere rimasto sinora un prologo che aspetta il dramma.

" Lo aspetta, perchè la creazione del tipo e la fisonomia propria del Maestro non sono apparse ancora. Ma che egli vada cercando sè stesso nell'opera sua, che attraverso la sua passione esuberante cerchi il tipo, che egli lo cerchi nel dramma reale della vita, e che senta innanzi a sè la persona dantesca di Verdi, questo noi non dobbiamo negare.

" Per trovare il suo tipo e tutto sè stesso in quello, dovrà un poco aspettare che il tempo nostro più chiaramente glielo dica, e intanto disciplinare sè stesso con più silenziosa preparazione. Farà egli così? "

MASCAGNI DIRETTORE D'ORCHESTRA

Il valore artistico di Pietro Mascagni come direttore d'orchestra e le riserve della critica - I caratteri speciali della sua direzione - L'intima armonia tra il compositore e il direttore - L'abilità interpretativa del Maestro e il fascino nelle masse e nelle folle.

La figura di Pietro Mascagni, quale direttore d'orchestra, merita di essere considerata con ogni ponderazione, risalendo alle ragioni prime, psichiche e artistiche, che spinsero la sua attività ad affermarsi solennemente anche nel campo della direzione orchestrale.

Le domande che a ciascuno sorgono alla mente, nella valutazione della complessa genialità del nostro Maestro, possono essere le seguenti: è Mascagni più operista che direttore d'orchestra, o viceversa? Sentì egli, nella giovine età, maggior trasporto per la composizione o per la direzione orchestrale?

Ecco: per bene intenderci, dobbiamo, sopratutto, riflettere e credere che Pietro Mascagni rientra nella schiera di quei grandi musicisti dalla fibra artistica gagliarda e proteiforme, dalla vena ispiratrice esuberante, dalla genialità duttile e complessa, per cui è concessa l'affermazione dell'individualità nei molteplici campi della manifestazione musicale e il dominio incondizionato sulla mente e sull'animo degli ascoltatori e dei giudici.

Molti, vinti, come gli altri, in siffatti momenti, dal predominio del musicista, cercano dopo — quasi in istato di amaro pentimento per l'abbandono naturale, incosciente a cui fu trascinata tutta la loro sensibilità — la ragione specifica che soggiogò, sia pure per un istante, tutte le loro facoltà intellettive: e per un certo acquisito

scetticismo sul valore e sulla sincerità dell'artista, rinnegano il godimento provato, trovano in lui come l'esistenza di un trucco, analizzano la sua opera in mille guise, pur di giungere a conclusioni dissolvitrici, che rafforzino le loro attitudini di critici severi ed inconcussi.

Il torto di costoro è di non voler scendere all'esame obbiettivo della natura speciale dell'artista, per comprendere, discutere, apprezzare tutto il valore di questo: è di non capire che certi esseri umani, ai quali madre natura fu prodiga di talento e di genio, è d'uopo sottoporli ad analisi coscienziose e minute d'indole biologica, psichica, fisiologica, patologica, prima di gettarli via come congegni inutili della grande macchina dell'arte, ad analisi, diciamo, oggettive e non soggettive, chè quest'ultime non sono atte a porre in rilievo se non l'impressionismo individuale, a danno della verità e della giustizia.

Una legge biologica generalissima che governa il nostro organismo tanto nello stato fisiologico normale, quanto in quello patologico, ci avverte che ogni organismo ha un modo tutto particolare di rispondere al medesimo stimolo. Or dunque è indispensabile, per un giudice sereno e coscienzioso, indagare su tutte le molteplici ragioni che possono giustificare la celebrità decretata a questo o quell'artista e alla sua opera: e così volle ed intese Roberto Schumann, il grande fondatore della critica musicale moderna.

Ecco perchè sosteniamo essere indispensabile, per comprendere il valore artistico di Pietro Mascagni, non soffermarsi leggermente soltanto sulla sua opera, ma affrontare l'esame rigido e sereno di questa e dell'intima natura di lui, di quella natura, cioè, che costituisce un organismo artisticamente complesso e pletorico.

Studiare Mascagni direttore d'orchestra, è importante e suggestivo quanto studiare Mascagni operista. Sono questi i lati principali della sua attività che meritano la nostra speciale osservazione, e che hanno sino ad oggi fatto di lui una vera gloria dell'arte musicale italiana, tralasciando di soffermarci sul Mascagni conferenziere ed arguto parlatore, su Mascagni disegnatore o macchiettista, su Mascagni organizzatore di spettacoli lirici, sebbene anche tutto questo possa valere a fare intendere la potenza e la duttilità del suo ingegno.

I successi di Pietro Mascagni quale operista, sono noti, ed in questo libro ne abbiamo parlato abbastanza. Onde nella mente del

lettore devesi, senza dubbio, esser formata la convinzione che il grande Maestro debba essere considerato come compositore soltanto, come continuatore di quella radiosa schiera di geni musicali italiani, che, ridotta ai quattro maggiori, Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, furono la vigorosa tetrarchia del melodramma nostro nel secolo XIX.

E poi, come non considerare Mascagni tale, se la sua celebrità fu consacrata soltanto dall'opera scritta?

Ma se al compositore, all'operista può essere dato di colpo di entrare sotto l'abside della gloria: se a costui è permesso in una sera di vivere per sempre fra gli onori e l'ammirazione universale o di restare fra gli umili e i mediocri; se a costui, dico, è assegnata una data nella sua esistenza artistica dispensiera di vittorie o di sconfitte future, non così avviene per il direttore d'orchestra, il quale di solito, trovasi a dispiegare il suo valore, a render palese il suo temperamento artistico in mezzo a piccole orchestre raccogliticce, incapaci di affrontare, anche se saggiamente guidate, esecuzioni grandiose e difficili. Il direttore d'orchestra deve fare la sua carriera, quasi come un qualsiasi impiegato.

Adagio.

Potrà egli dar prova, fino dallo inizio di codesta carriera, di peculiari attitudini, di rapida intuizione, di simpatica genialità, ma cionondimeno, prima di sentirsi chiamare *celebre*, dovrà passare per i diversi strati della critica e far calcolo sulla somma di parecchi, sinceri successi ottenuti dinanzi a pubblici diversi.

Pietro Mascagni aveva, come gli altri, cominciato la carriera di direttore d'orchestra, quando, dopo alcuni anni, per uno di quegli improvvisi fenomeni della complessa sua natura artistica, sgorgò dal suo genio la limpida melodia, il nostro eterno canto, recante il vaticinio d'una gloria inattesa, immutabile, grande.

Ma, dunque, Mascagni, questo simpatico giovinotto, dallo sguardo vivace, dalla fisonomia regolare, dall'angolo facciale retto — come direbbe un frenologo o un psichiatra — sentì, libero dalla scuola, il bisogno di afferrare la bacchetta per correre alla direzione di una qualunque orchestra; sentì il bisogno di imporre la propria volontà ad una massa di suonatori e ad un pubblico ascoltatore. È questo il primo stimolo che tortura il suo organismo, è questa la prima favilla che accende la giovine fresca sua fantasia, è questo l'indirizzo che il neo-artista vuol seguire.

Pianissimo.

In quel tempo, i nomi di Franco Faccio e di... Mariani erano, nei cenacoli dell'arte musicale italiana, ripetuti con grande venerazione.

Il Mariani era ormai il più geniale interprete ed il più efficace direttore d'orchestra per le opere verdiane: e Verdi gli riconosceva pubblicamente i grandi meriti, tessendone le lodi. Non v'era in Italia avvenimento musicale di speciale importanza in cui non comparisse la figura di Faccio o quella del Mariani. E a quei tempi pure si appalesava la sobria genialità di Luigi Mancinelli, e più tardi quella classica di Giuseppe Martucci e di Arturo Toscanini. Si affermavano anche allora i bei nomi di Edoardo Mascheroni, di Leopoldo Mugnone, di Cleofonte Campanini, del Pomè ecc.

Mascagni, fra lo scintillìo di tanta abilità direttoriale, fra le glorificazioni degli ultimi capolavori del grande vegliardo di Busseto, fra lo scalpore della critica italiana e straniera per le mistiche apparizioni degli eroi vagneriani, soffusi di ori, di gemme e di luce, si affacciava timidamente sulla soglia dell'arte, osando prendere la bacchetta di direttore, per obbedire — come si disse — ad un bisogno istintivo dell'animo suo.

La sua carriera di direttore d'orchestra cominciò, può dirsi, nel 1887, allorchè a Cerignola assunse la direzione della Scuola

filarmonica. I suoi meriti non tardarono a rifulgere: la sua personalità artistica non esitò molto ad affermarsi.

Un anno dopo, nel 1888, ebbe a dirigere a Lucera una messa: il pubblico andò in visibilio: la sua direzione, dal gesto elegante e sicuro, e la sapiente distribuzione degli effetti sonori, costituirono i suoi meriti maggiori, meriti che gli furono pienamente riconosciuti e che fecero prognosticare il suo lieto avvenire.

La sua attività direttoriale continuò normalmente, senza voli eccelsi, senza slanci, attraverso i grandi centri musicali europei, sino al 1890, sino, cioè, al trionfo di *Cavalleria rusticana*.

Scherzoso.

Ma anche questo trionfo, non arrestò *ipso facto* la sua passione di direttore: ad Orvieto, nel tempio, dirige una sua messa, suscitando profonda ammirazione.

Dal 1890 in poi, però, va declinando l'attività direttoriale di Pietro Mascagni. La sua presenza, richiesta in tutte le principali città dell'Europa, ove si eseguisce *Cavalleria rusticana*; l'editore Sonzogno che si attacca alle allora nuove falde del Maestro per indurlo ad ulteriori composizioni; l'acuito desiderio del pubblico di udire altre melodie mascagniane, di applaudire il più genuino continuatore della scuola melodrammatica italiana, tolgono al Maestro la possibilità di continuare pacatamente nella carriera di direttore d'orchestra. È il nuovo cigno che ormai canta a noi. La sua musica è suggestiva, fatta di muscoli, di nervi, calda come una terra africana, irrequieta come un puledro: è la musica di un popolo che, costituitosi uno e indipendente, inizia, in regime di libertà, — memore delle classiche glorie del passato, — la propria ascensione col progresso nelle arti: è il nuovo genio musicale italiano che lancia a piene mani melodie nuove, leggiadre, dolcissime, soggiogatrici, ispiratrici, purificatrici come lavacri lustrali.

Nel febbraio del 1893, egli riprende la bacchetta per dirigere, in una rappresentazione di gala, alla presenza dell'imperatore Guglielmo II, l'*Amico Fritz*. L'opera ebbe un successo enorme, pari alla direzione, e gli furono unanimemente riconosciuti i doppi meriti.

Frattanto la sua musa ispiravagli nuove opere. La lotta fra l'operista e il direttore d'orchestra s'inizia in lui acuta. Il tempo gli diviene eccessivamente avaro: egli vuol correre a dirigere, fedele alla forza occulta che lo sospinge sullo scanno, e nel medesimo tempo, non sa resistere ad imprimere sulla carta le numerose melodie che gli fioriscono nella mente e nel cuore come rose in maggio.

Crescendo.

A Londra si è iniziata una grande stagione musicale: egli vi accorre per dirigere le sue opere. E poichè il successo è veramente superbo, egli decide da quel momento di dirigere sempre, dovunque, i suoi lavori. E così a Milano dirige prima i *Rantzau*, poi il *Ratcliff* e il *Silvano:* a Berlino dirige un concerto di sue composizioni, fra le quali la geniale e ispirata *Danza esotica*, che riscuote sincero successo e che diviene di dominio popolare.

La sua assunzione a direttore del Liceo musicale di Pesaro conferisce un maggiore sviluppo alle sue attitudini di maestro, direttore e concertatore d'orchestra. Qui egli ha modo di completare quella carriera indispensabile di cui sopra parlammo. Qui egli trova la palestra adatta per assurgere alla celebrità. Nell'ambiente che s'intitola al nome di Gioacchino Rossini, Pietro Mascagni si sente trasportato nelle olimpiche regioni dell'arte musicale, e come invaso da un senso di sublime classicismo, in mezzo a tanto incedere di studi e a tanta austerità di arte, egli non si limita più a dirigere le sue opere, ma dirige anche quelle degli altri, e le

più belle composizioni di Beethoven, di Schumann, di Wagner, di Mozart, di Haydn, di Tschaïkowsky, di Brahms, di Svendsen e di mille altri sinfonisti, passano sotto la sua magica bacchetta.

Nel 1899, dopo il successo d'*Iris*, egli intraprende un giro artistico per le principali città della Germania, della terra sacra al classicismo musicale, dirigendo ben trenta concerti orchestrali. La sua versatile genialità lo induce ad emergere anche nella compilazione dei programmi, che appaiono ideati con felici intendimenti d'arte, e le cronache del tempo nel riconoscergli questo merito particolare, lo salutano celebre direttore, signore dell'orchestra, ricco delle più efficaci risorse comunicative. I successi ottenuti in Germania furono addirittura sbalorditivi.

Animato.

L'anno successivo, in occasione dell'esposizione mondiale a Parigi, Pietro Mascagni, invitato dall'on. Villa, presidente della Sezione italiana, a presentare qualche segno dell'attività e dello sviluppo raggiunto dal Liceo di Pesaro, si limita a spedire i programmi dei numerosi concerti eseguiti nel grande salone del Liceo, ottenendo per l'Istituto, dalla Presidenza del Comitato francese, la grande medaglia d'oro, la maggiore onorificenza assegnatasi in quella occasione. Il conferimento di siffatta onorificenza venne a confermare la giustezza delle lodi ricevute in gennaio, l'anno prima, per la sapiente compilazione dei programmi nei concerti.

I successi di Mascagni in questo periodo di tempo, come direttore d'orchestra, acquistano una intensità impressionante, tanto da poterli uguagliare a quelli che lo accompagnarono come compositore.

Non può nascere più dubbio sul suo valore direttoriale. In una serie di concerti, da lui diretti, nel 1899, ad Amsterdam ed all'Aia, ottenne successi colossali. In quest'ultima città, dopo il primo concerto, una folla immensa, rischiarata nella notte dalla luce fanta-

stica di numerose fiaccole, accompagnò, come invasa da un irresistibile delirio, all'albergo, Mascagni, cui fu fatta dopo una serenata.

Più tardi, a Monaco, nella sala Kaim, meritò un vero trionfo. Il programma comprendeva: Sinfonia del *Guglielmo Tell*, la " Patetica " di Tshaïkowsky, l' " Inno al Sole," i " Sogni " di Schumann, uno " Scherzo " di Cherubini e la Sinfonia del *Tannhäuser*.

E così nel 1901, la sera del 25 aprile, dirigeva a Vienna, per invito del Governo austriaco, la celebre *Messa di Requiem* di Verdi. Vi parteciparono come solisti: Francesco Marconi, il Navarrini e la Uffreduzzi. Fu tanta l'impressione che suscitarono la bella musica del glorioso maestro e la sublime direzione di Pietro Mascagni, che la *Messa* venne replicata, per tre sere, al Teatro Imperiale, fra ovazioni interminabili.

Il celebre Mahler, direttore del Teatro Imperiale, che già aveva avuto modo di conoscere e apprezzare la robusta genialità di Pietro Mascagni in una esecuzione della *Eroica* di Beethoven, per cui il pubblico tedesco sorse in piedi ad acclamare ripetutamente il nostro Maestro, ebbe per Mascagni accoglienze festosissime.

E potremmo continuare ancora nell'enumerazione degli strepitosi successi da lui riportati come direttore d'orchestra, onde assolvere facilmente il cómpito di dimostrare il suo assoluto valore in tale qualità.

Certo, Pietro Mascagni direttore d'orchestra non è stato mai tanto discusso, quanto in questi ultimi tempi. E mentre il favore unanime del pubblico lo accompagnava nelle sue geniali interpretazioni e nella magistrale direzione, la critica appuntava i suoi strali contro l'arte di lui. Si direbbe che fino a che la sua personalità artistica non si era imposta solennemente per il mondo, i critici abbiano riscontrato in lui dei pregi come direttore: appena però tale personalità si è decisamente affermata, molti ne hanno sentito fastidio e i meriti sono d'un tratto quasi scomparsi.

In tal modo spiegasi la critica arcigna e severa degli aristarchi francesi, per alcuni concerti da lui diretti a Parigi fra il più schietto entusiasmo del popolo parigino.

Anche in Italia si fa oggi un gran discorrere sulle qualità di Mascagni come direttore d'orchestra: segno evidente ch'egli possiede, in modo certo e superiore, tali qualità. Perchè bisogna osservare, essere implicita nella discussione di un fatto o di un merito, il riconoscimento, *a priori*, dell'esistenza di quel fatto o di quel

merito. E quindi è tempo buttato via il voler sofisticare sulla più o meno buona interpretazione data da Mascagni al tale o al tal altro pezzo, sulla sua, più o meno, efficace direzione orchestrale, quando il pubblico gli ha, senza esitazioni, senza lenocini, senza preconcetti, decretato un ampio successo.

Dicemmo che nulla v'ha di più difficile che l'emettere giudizi obbiettivi sulle manifestazioni della complessa genialità di Pietro Mascagni, qualora si voglia prescindere dall'esame coscienzioso dell'íntima sua natura artistica e delle ragioni specifiche determinatrici di questo o di quel fatto.

Possono dare ai nervi ad un bisbetico conservatore dell'ordine lo slancio direttoriale di Pietro Mascagni, i suoi scatti, l'accentuata movibilità delle sue braccia, l'oscillazione non isocrona del suo ciuffo: ed è naturale che costui trovi tutto ciò esagerato, inutile, comico. Ma se l'indomito ortodosso volesse e potesse, per un istante, conoscere seriamente le ragioni di tanta movibilità personale, non tarderebbe a convincersi che nulla è di più spontanea e nulla è di più certa guida per i singoli suonatori, che quei movimenti rapidi e precisi del grande Maestro.

Giova altresì notare che tutto ciò corrisponde ad un fenomeno di *iperestesia*, comune nei geni, per cui ogni più ascosa fibra dell'organismo è scossa da alcune determinate manifestazioni esteriori che lo costringono ad agire in questa od in quella maniera.

Alfieri concludeva non esservi più potente, indomabile agitatore dell'anima, di quello che siano i toni musicali, e Sterne scriveva: " Quando leggo le storie dei nostri vecchi, piango come se io ne fossi lo spettatore. L'intuizione e la sensibilità sono i soli strumenti del genio. Essa è la madre di quelle impressioni deliziose che dànno un colore più brillante alla gioia e ci fanno piangere di ebbrezza."

Rossini, quando dirigeva, assumeva pose svariatissime: tutto in lui si agitava: gli occhi, la testa, le dita, i piedi, le gambe. Listz, allorchè sedeva al pianoforte, acquistava una mobilità estrema: la testa aveva scosse continue e le mani si sollevavano in vario modo per ricadere velocemente e spesso pesantemente sulla tastiera. Rubinstein, suonando, rompeva i tasti ed era obbligato a procurarsi due pianoforti per i concerti, e sebbene le sue dita avessero fortissimi calli, ogni volta se le impiagava, insanguinando il pianoforte.

Io ricordo di aver veduto Mascagni, durante l'esecuzione della sinfonia delle *Maschere*, proprio nell'andante, abbandonare la bacchetta e seguitare per qualche minuto a muovere soltanto la testa, mentre gli occhi parevano socchiuderglisi sotto la dolcezza della melodia vibrante sugli archi.

Nulla di più efficace in Mascagni del gesto direttoriale: lo dicono gli stessi suonatori, i quali si sentono trasportati inavvertitamente verso una sicurezza di esecuzione, anche se le prove che precedettero furono in numero limitato. La sua bacchetta e il suo sguardo si librano sull'orchestra come un falco: e la dominano, la inducono a determinate sonorità, a delicate smozzature, ad unisoni perfetti, infondendo la migliore fiducia negli esecutori e la coscienza del loro valore individuale.

Largo.

Nel marzo del 1898, egli scriveva da Milano alla moglie:

Ho fatto un ottimo viaggio: da Bologna a Milano sono rimasto sempre solo, ed ho dormito profondamente. Appena mi sono presentato in orchestra, tutti i professori si sono alzati e mi hanno fatto una grande ovazione, battendo le mani e gridando: "Bravo!" — Questa dimostrastrazione spontanea mi ha vivamente commosso. Ho ringraziato l'orchestra e mi sono felicitato per il modo inappuntabile, col quale si è portata al primo concerto, traendone speranza pei concerti seguenti. La prova è andata magnificamente. Sono tutti entusiasmati di me. *Oggi mi dicevano, che la mia serenità infonde una tale fiducia nel loro animo, che hanno la certezza di fare sempre bene e sono perfettamente tranquilli.* . . . . . .

. . . . . .

La mano sinistra allora si appalesa di un'eloquenza prodigiosa nei vari movimenti: ogni più piccolo particolare d'effetto viene dai suoi gesti comunicato alle diverse famiglie d'istrumenti, con una precisione ed un resultato veramente ammirevoli. La massa orche-

strale, qualunque siano gli elementi che la compongono, subisce senza dubbio la suggestione dell'uomo: ed ecco come si spiegano i successi ottenuti — e non sono pochi — con orchestre spesso debolucce e non troppo numerose.

Una volta, al Teatro Nazionale, da un'orchestra di allievi principianti della Scuola nazionale di musica, della quale egli era direttore, ottenne un'esecuzione mirabile di un brano di Haydn.

E lo stesso può dirsi allorquando ebbe a dirigere alcuni concerti in alcune città secondarie della Russia: con orchestre mediocri ottenne esecuzioni insperate e lusinghieri successi.

Maestoso.

Ciascuno può avere osservato, allorchè egli sale sullo scanno, determinarsi un movimento di intensa attenzione fra i suonatori, quasi che per magica virtù telepatica si sia in un attimo trasfuso nella intera orchestra la volontà del suo pensiero sovrano; mentre nel pubblico passa un leggiero fremito che induce, costringe nella più silenziosa attenzione, al più dolce raccoglimento. L'ambiente, in quei momenti, è come trasformato: ed al suono di alcune musiche di carattere melanconico, non è viso che non porti le tracce d'una improvvisa sensibilità sino allora sconosciuta; non v'è sguardo che non s'illanguidisca, non c'è cuore che non pulsi affannosamente.

" *L'anima amante si slancia fuori del creato, e si crea nell' infinito un mondo tutto per essa, diverso assai da questo oscuro e pauroso baratro.* " (Shelly).

Certo la direzione orchestrale di Pietro Mascagni ci appare sempre piena di effetto, suadente, grandiosa. Quanta vitalità scorre in tali momenti nelle sue vene. Quanta virilità traspare da tutta la sua persona! Quanta sicurezza di sè e quanta certezza nella vittoria finale! Egli ci dà l'immagine di un grande quadro, denso di contenuto, dai vasti perlacei orizzonti, dalle immani quercie

secolari, dalle figure gagliarde di eroi leggendari, su cui si affisano mille pupille avide, instancabili, piene di ammirazione.

L'eccessiva sensibilità che lo scuote tutto, è la causa determinatrice d'una prolungata resistenza delle sue energie: non il più piccolo segno di stanchezza in lui, finchè è sullo scanno, in mezzo all'orchestra. Ma appena lascia la bacchetta, fra lo scrosciare degli applausi, egli s'abbandona, madido di sudore, su di una poltrona, come un corpo inerte. È costretto a cambiarsi la camicia, a trangugiare qualche ristoro. Non lo sentite però invocare un certo riposo, e basta che il pubblico lo voglia, egli torna ad afferrare la bacchetta per animare nuovamente l'orchestra.

Espressivo.

Questo stato di ipersensibilità che lo costringe ad un lavoro per altri sfibrante, è invece per lui causa di una maggiore attività! Strani fenomeni della natura umana!

Molti hanno mosso l'obbiezione che tanta forza direttoriale si risolve poi in una debolezza per Mascagni, nel senso che molto del suo tempo e molte delle sue cure vengono sottratte alla sua maggiore qualità che è quella di compositore. Or bene, nulla di più ingiusto di siffatta obbiezione.

Mascagni non può produrre che sotto un determinato stimolo eccitatore: egli abbisogna della lotta, nella quale trova gli elementi preferiti, i coefficienti di novelle composizioni; abbisogna del lavoro morale e fisico assai gravoso per concepire nuovi lavori; abbisogna di violenti turbamenti di spirito e degli avvenimenti tumultuosi per ritrovare le facili e geniali aspirazioni, per rendere attivo come un vulcano il suo cervello. È proprio in tali periodi che sgorgano dal suo cuore le venuste melodie, che la sua sirena torna a cantare, che i mille rutilanti guizzi del suo estro tornano a rischiarargli il cammino dell'arte, che i suoi occhi si affisano in una meta lontana, piena di promesse e di speranze, limpida come il sogno di un fanciullo.

Nei periodi in cui la sua attività dispiegasi nella direzione orchestrale, egli, sente più acuto il bisogno di concepire e di scrivere qualcosa; la sua fantasia insegue allora qualche nuova forma d'arte, e tosto raggiuntala, la traduce in note musicali, in ritmi, in armonie. In questi sublimi momenti della sua esistenza, noi vediamo fondersi meravigliosamente le due peculiari sue qualità: il direttore d'orchestra e il compositore. L'una pare senta, per vivere, il bisogno dell'altra; è un felice connubio quello che avviene, dovizioso di bellezze e di dolci melopee.

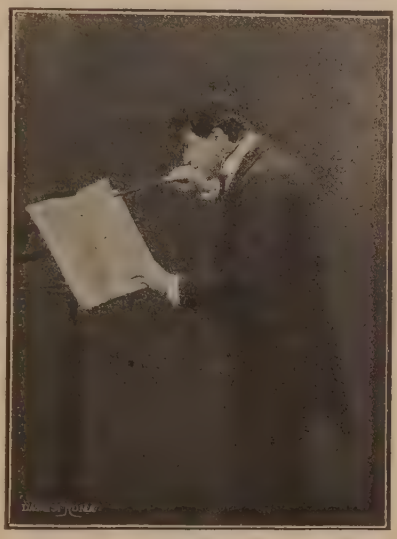
Un souffle, une ombre, un rien lui donne la fièvre.

Fra le occupazioni del Liceo di Pesaro e le lontane peregrinazioni per l'esecuzione di concerti orchestrali, egli scriveva l'*Iris;* fra le quotidiane fatiche e le responsabilità morali per lo svolgimento della stagione lirica al Costanzi nel 1909, egli rivestiva di note *Isabeau!*

Il 24 marzo 1898, trovandosi a Milano, così scriveva alla moglie:

Stamattina ho fatto prova dalle nove a mezzogiorno; un bel sacrifizio per me, tanto più che oggi fa freddo da morire. E domani nuovamente prova dalle nove alle dodici. Sabato prova generale del primo concerto.

Il programma del primo concerto è questo: 1° Cherubini: *Medea,* ouverture; 2° Svendesen, Sinfonia in *re magg.*; 3° Saint-Säens "Le rouet d'Omphale," poema; 4° Reinecke: *a)* preludio; *b)* "Sotto i Tigli," bozzetto; 5° Wagner, "Morte d'Isotta."



Lento

Ti manderò, via via, tutti i programmi. Io lavoro all'*Iris* e spero di finire presto.

Inutile sarebbe in quei periodi consigliargli il riposo: non vi ascolterebbe: egli diviene impulsivo, e non sa resistere all'íntima bufera che lo travolge negli abissi d'un lavoro improbo, pieno di

emozioni, di gioie, di dolori. Scrive Hagen che uno dei caratteri del genio è l'impulsiva irresistibilità dell'atto. Come l'istinto trae l'animale ad alcuni atti anche a pericolo della vita, così il genio, quando è pieno della sua idea, è nell'impossibilità di pensare alle gioie tranquille, ai dolci riposi. Il genio crea non perchè voglia, ma perchè deve creare.

Da tutto ciò deriva l'irrequietezza del suo carattere, che lo pone in lotta con tutto il mondo. Possiamo asserire dunque che tale irrequietezza è indissolubilmente legata a tutta la sua opera artistica.

Più lento.

L'esagerata eccitabilità degli uomini di genio è causa di moltissima parte delle loro sventure, così vere come immaginarie, — osserva Cesare Lombroso. La fonte principalissima delle loro melanconie, delle loro sventure è sempre la legge di dinamismo e di proporzione, che tanto sovraneggia anche nel sistema nervoso; per cui ad un eccessivo consumo o sviluppo di forze, succede una eccessiva reazione e rilascio delle forze medesime.

Nei periodi di calma, nei periodi senza attrattive, Mascagni dorme come un gatto sornione, va dietro mille futilità, si occupa magari di faccende domestiche, giuoca a scopone con gli amici più íntimi per ore intere, inquietandosi e impermalendosi se il suo compagno cade in errore; ma non produce affatto: il suo cervello riposa completamente: il mondo dell'arte sembra più non debba appartenergli: l'anima sua è come caduta in un torpore.

Basta però che gli si lasci intravedere la direzione di qualche concerto o di qualche sua opera, perchè il suo occhio torni a sfavillare ed il suo volto acquisti una nuova espressione.

Taluni hanno spesso osservato: non sono le doti comunicative di Pietro Mascagni che ci lasciano titubanti, o l'esattezza meccanica della esecuzione orchestrale: è l'interpretazione da lui data

a questo o quel pezzo che non ci convince e che... è differente da quella data da Tizio o da Caio.

Facil cosa è rispondere a codeste osservazioni, ricordando che i numerosissimi successi da lui riportati in Italia e all'estero, specie in Germania, provano che egli ha dovuto necessariamente accoppiare le due qualità: di efficace direttore e di chiaro interprete. Quanto poi all'essere la sua interpretazione differente da quella di Tizio o di Caio, è cosa naturale, dappoichè Mascagni non può certamente pensare col cervello degli altri ed il suo impeto lirico non può plasmarsi o contenersi per spirito d'imitazione.

Diminuendo.

Per quanto si voglia sbraitare non v'ha esecuzione orchestrale di musica, affidata alla direzione e concertazione di questo o di quel direttore di orchestra che non porti le tracce di soggettività. Ora quando questa soggettività è l'espressione d'un temperamento d'artista, d'un talento superiore, allora la composizione musicale esce dall'esecuzione orchestrale o strumentale rinvigorita e spesso abbellita. Il soffio vivificatore dell'artista che ne cura la esecuzione, ha il merito di farla convenientemente apprezzare da un dato uditorio.

Ma quando al posto dell'artista è una mediocrità qualunque, allora le sorti d'un lavoro, anche pregevole, possono essere disastrose.

Angelo Mariani, per esempio, aveva il pregio di esumare le dimenticate o poco apprezzate composizioni musicali per farle rivivere sotto la sua fatata bacchetta, convincendo il pubblico all'applauso.

Pietro Mascagni, non v'ha dubbio, porta in ogni direzione orchestrale, il prezioso contributo della sua genialità e della sua arte. Alcune composizioni musicali, sinfoniche o non, subiscono

come una metamorfosi allorchè passano per il filtro del suo intuito artistico: spesso vi entrano bruchi e ne escono farfalle dorate e scintillanti: opere allo stato di crisalide, riescono dopo a spiccare il volo libere e festanti.

Che in Mascagni esista un contenuto saturo di sentimento, di cuore e di passione, tale da fare di lui un romantico e spesso un drammatico, nessuno può disconoscerlo. Tale contenuto è la causa determinatrice delle sue interpretazioni musicali. Non è come berciano taluni — ch'egli alteri il carattere dell'opera classica, affrettando od allargando arbitrariamente i tempi, svisando, quasi del tutto il significato di una certa melodia: è invece che laddove le bellezze melodiche o armoniche esistono, laddove l'anima del compositore ha pianto od ha sorriso, laddove l'autore ha in modo palese cercato di riprodurre alcuni stati psicologici della sua anima d'artista, Mascagni ritrova sè stesso, e da una certa comunione fra autore e direttore che viene in tal modo a stabilirsi, scaturisce il rilievo di alcune melodie, celate dai processi armonici o contrappuntistici. Da questo lato, le interpretazioni mascagniane riescono sincere, ed hanno il vantaggio di far comprendere e apprezzare — quasi di primo acchito — certe intrigate e poderose composizioni classiche sinfoniche.

Vivo con spirito.

Noi non sappiamo di quanto si siano allontanate dall'idea dell'autore alcune interpretazioni dateci dai più celebrati direttori d'orchestra italiani delle composizioni di Beethoven e di Wagner. Io credo che le odierne simpatie del pubblico italiano per la musica vagneriana in ispecie, siano derivate dall'abilità e dall'intuito di cotesti celebri direttori, i quali hanno saputo — nei momenti in cui più densa si riscontra la polifonia orchestrale e le forme contrappuntistiche s'inseguono — mediante la sapiente di-

stribuzione delle sonorità, mettere in maggior rilievo la linea melodica, come la cosa più vera e più nobile della composizione, capace di suscitare della commozione nell'uditorio.

L'abilità interpretativa di Pietro Mascagni sta appunto nel rendere chiaro ciò che è scuro, facile ciò che è difficile, senza ricorrere a sostanziali alterazioni, che offendono il concetto dell'autore.

Così possiamo spiegarci come la direzione e concertazione di alcune opere classiche sia ormai divenuta una sua privativa e come egli, di fronte ai più noti e celebrati interpreti delle musiche tedesche, sia riuscito ad ottenere successi veramente superbi.

Finale.

Interpretare un'opera musicale non vuol dire soltanto rappresentarla esattamente, ma anche scoprirne il senso segreto, le occulte bellezze, facoltà quest'ultime riserbate al vero artista. Così Mascagni, per quelle raffinate qualità interpretative che gli appartengono, per quella fosforescente genialità che tanto lo eleva e tanto lo caratterizza nel grande mondo dell'arte musicale, per quella innata intuizione artistica che lo guida al facile e immediato discernimento del bello, ha potuto offrire ai pubblici delle esecuzioni sinfoniche meravigliose, trionfando su quelle, per le stesse opere, date da celebrati direttori d'orchestra.

La sinfonia VI ("Patetica") di Tschaïkowsky, per esempio, è ormai di esclusiva pertinenza di Pietro Mascagni. Noi Italiani, possiamo con legittimo orgoglio asserire essere Mascagni l'unico vero e grande interprete in oggi di tale opera. Efficacissima nel primo tempo, la interpretazione mascagniana appare soffusa d'una commovente dolcezza nel 2° tèma, energica e decisa nel 3°, suggestiva, impressionante nel 4° tempo, tragicamente epico. Questa sinfonia, che meglio potrebbe definirsi un vasto poema musicale

del dolore, si attaglia in ispecial modo al temperamento artistico di Mascagni.

Egli, quando ne dirige l'esecuzione, è come invaso da un fremito leggero e continuato, che lo agita come uno stelo sotto la carezza d'un alito di vento. I suoi occhi rilucono come un fiore imperlato di rugiada sotto i raggi del sole: il suo viso si accende come un braciere.

Chi non ricorda in proposito il successo grandioso riportato da Mascagni al Teatro Argentina, e più tardi, il 10 gennaio 1909, all'Augusteo?

Fine I

Il 27 febbraio del 1900 egli scriveva da Petersbourg alla moglie:

Stamani ho fatto la prima prova del 2° concerto: ho provato la " Patetica " di Tshaïkowsky, la sinfonia del *Tannhäuser*, le " Rouet d'Omphale " di Saint-Saëns e la Suite " Peer Gyut " di Grieg. Quando ho provato Tshaïkowsky, tutta l'orchestra mi ha fatto una ovazione. Molti professori hanno eseguito la " Patetica " sotto la direzione dello stesso Tshaïkowsky e dicono che io la dirigo come lui.

Le interpretazioni della 5ª sinfonia di Beethoven, della sinfonia in *re magg.* di Svendsen, della " Morte d'Isotta " e della marcia funebre nel *Crepuscolo degli Dei* sono altrettante sue prerogative.

E chi non rammenta la mirabile esecuzione all'Augusteo della sinfonia del *Tannhäuser* sotto la direzione di Mascagni. Quella domenica (fu nel gennaio del 1909), il successo per il grande Maestro cominciò alle prove.

Alle 10, mentre al botteghino in Via dei Pontefici una folla enorme si pigiava, calpestandosi, per l'acquisto dei biglietti pel concerto che avrebbe avuto luogo alle quindici e mezzo, fu visto passare Mascagni, che si recava a fare l'ultima prova.

Immediatamente, alcune centinaia di persone rinunciarono a quella lotta fratricida, per seguire il Maestro con entusiastiche acclamazioni, alle quali egli parve commuoversi.

Mascagni acconsentì a quello stuolo di acclamatori di assistere alla prova, anche per la considerazione che costoro non avevano potuto acquistare il biglietto pel concerto del pomeriggio.

Ad alcuni che lo avevano attorniato, Mascagni diceva che questi concerti rappresentavano per lui molta fatica.

— Anche a me, Maestro, — rispose uno. — Guardi!

E così dicendo, mostrò le tracce d'una lotta feroce sostenuta alcuni minuti prima per comprare un biglietto!

Il giorno dopo, i giornali segnalavano il grandioso successo riportato da Mascagni in quel concerto. Giorgio Barini, nella *Tribuna*, ebbe lodi calde e sincere per l'interpretazione data da Mascagni alla sinfonia del *Tannhäuser*.

Cosa dire poi delle esecuzioni orchestrali delle sinfonie di Rossini e delle " Danze Ungheresi " di Brahms, sotto la miracolosa bacchetta di Pietro Mascagni? Chi non le rammenta, senza provare un íntima soddisfazione?

Negli annali del Teatro Costanzi resteranno, a imperituro ricordo, le concertazioni e direzioni del *Tristano e Isotta*, del *Don Carlos*, del *Mefistofele* e della *Bohême*.

Il *Don Carlos* che porta le tracce leonine del genio di Busseto, ricondusse il pubblico a quegli sfrenati entusiasmi, di cui pare oggi spento il ricordo, per parecchie sere. — Se Giuseppe Verdi avesse potuto, per virtù d'incanti, tornare al mondo e affacciarsi sulla soglia del teatro, avrebbe scritto a Mascagni una lettera ancor più calda e laudativa di quella ch'egli gl'inviò un giorno a Pesaro, per un'indimenticabile esecuzione della *Messa di Requiem*.

Per le esecuzioni del *Mefistofele* e della *Bohême*, onde segnarle d'un eterno ricordo, telegrafarono affettuosamente, a Mascagni, rallegrandosi e ringraziando, Arrigo Boito e Giacomo Puccini.

È opera di giustizia — doverosa sopratutto in noi Italiani — riconoscere, senza ambagi e senza troppe circonlocuzioni, i grandi meriti di Mascagni come direttore d'orchestra e come interprete delle musiche sia italiane che straniere, classiche o no.

Non alla critica demolitrice e subbiettiva, ma alla critica nobile e sincera, spetta oggi assegnare al grande Maestro il premio che

gli compete quale direttore d'orchestra. Il suo nome può essere scritto a tal uopo coi caratteri indelebili nel sacro tempio dell'arte: la gloria può tranquilla sorridergli: i pubblici possono salutarlo, senza postumi pentimenti, sapiente interprete e grande direttore. Perchè, è bene dirlo, che gli entusiasmi mondiali per Mascagni direttore d'orchestra, non sono certo esclusivamente derivati dalla simpatia che ispira il suo viso, dal fascino che esercita la sua persona, dalla accentuata mobilità del suo ciuffo.

Il secolo, in cui i trucchi nell'arte avevano il loro valore, la forma aveva il privilegio sul contenuto, e le esteriorità costituivano il pregio maggiore di ogni processo artistico, è ormai scomparso: l'arte oggi si presenta nelle sue forme complessa, densa di concezione, in atto sempre di spiccare il volo verso le più alte regioni del sentimentalismo e dell'impressionismo. Ond'è che nel parlare cotidiano di Pietro Mascagni quale operista e direttore d'orchestra, non può sussistere serio argomento che non abbia per presupposto logico l'esistenza in lui di una robusta genialità, di un intuito e di un senso d'arte veramente superiori, d'una forza viva in continua azione evolutiva, la cui risultante è la ragion prima dell'ammirazione italiana e straniera che lo circonda e dei trionfi che lo accompagnano.

Per l'amore che questa nostra terra — eterno concento — c'inspirò, sin dai teneri anni, all'arte; per quella giusta ammirazione che ogni popolo civile e ricco di risorse progressive suole portare ai geni ed alle loro opere, rinstauratrici di epoche nuove; per la conservazione della grandezza italiana nelle arti, auguriamoci che il serto incoronatore della gloria, abbia a cingere molti anni ancora il capo di Pietro Mascagni e che la sua attività e le sue feraci energie ci siano dispensiere, attraverso l'arte divina dei suoni, di quelle dolcezze che sono la sintesi della più genuina espressione degli umani sentimenti, l'indice dell'amore e della vita.

MASCAGNI DIRETTORE DI SPETTACOLI

Un'altra felice attitudine del Maestro - L' organizzazione degli spettacoli - La stagione del 1909-1910 al Costanzi - Le innovazioni al palcoscenico - I risultati artistici ed amministrativi.

Il direttore d'orchestra trova il suo completamento, la sua integrazione nel direttore, nell'organizzatore di spettacoli. Perchè le virtù multiformi di questo artista privilegiato, uscendo dall' ampia cerchio della composizione e della direzione, nella quale è riuscito a imprimere orme così profonde della sua personalità, non si attenuano, di fronte a tutte quelle complesse attitudini che si richiedono a chi viene affidata la direzione di un grande teatro.

Dopo aver diretto opere proprie, Mascagni è passato a dirigere le opere altrui, recando anche quelle caratteristiche della sua individualità : dalla direzione e dalla concertazione degli spartiti, con rapida assimilazione è penetrato nel vivo di quella complessa funzione che costituisce l'organizzazione dei grandi spettacoli, studiando con occhio sicuro di osservatore tutti i segreti, tutti i meccanismi del palcoscenico.

I viaggi all'estero, l'esame minuzioso di quel mondo complicato e di quella zona del teatro, preclusi al pubblico, che è il palcoscenico con le sue innumerevoli sorprese, con tutti i mirabili perfezionamenti raggiunti, con i suoi cambiamenti a vista, hanno favorito le sue conoscenze tecniche a tal punto, che pochi, pochissimi *regisseurs* vantano tanta competenza quanto il Mascagni.

Di queste sue molteplici qualità, così genialmente armonizzate in lui, egli dette pregevole saggio durante la stagione 1909-1910, allorchè venne chiamato dalla Stin a dirigere i grandi spettacoli lirici annuali al Costanzi.

Questo magnifico teatro, particolarmente caro al Maestro non solo per la bellezza delle linee architettoniche, ma più ancora per il culto perenne delle memorie così legate alla sua persona esercita su di lui uno strano fascino; ogni volta che l'autore di *Cavalleria* rivede quelle memori quinte, i camerini degli artisti, i corridoi, le porticine basse che conducono agli abissi del sottosuolo, sente come per incanto rivivere nel suo cuore le emozioni profonde di quei giorni in cui, sotto le volte del Brugnoli, risuonarono i primi entusiastici, frenetici applausi.

Chiamato dunque alla direzione artistica del Costanzi, egli spiegò tutta la sua prodigiosa energia, e rinunziando alla usata villeggiatura estiva, cominciò il grande lavoro di preparazione che doveva assicurare alla cittadinanza romana una stagione eccezionale.

Dante Paolocci, il valoroso collaboratore artistico della *Illustrazione Italiana*, così narra una sua visita al Maestro, al Teatro Costanzi:

Ho trovato Pietro Mascagni sul palcoscenico del Costanzi in mezzo a una squadra di muratori e di falegnami, tra un assordante batter di chiodi e segare di travi, un'orchestra originale e non troppo armonica. Il Maestro in pantaloni bianchi e giacca azzurra, con l'eterno toscano fra i denti, era affaccendatissimo a impartire ordini al vice direttore del teatro, cav. Gino Rossetti, e a parecchi macchinisti.

Egli mi accolse con la sua abituale cortesia, prevenuto già della mia visita, e la vista della macchina fotografica, per una volta, non lo spaventò punto. Mi fece un cenno cordiale con la mano; diede un ultimo ordine a un manovale, e poi, mi mosse incontro dicendo: " Sono a voi, sono a voi, venite, seguitemi; " e mi trascinò nei laberinti del palcoscenico.

" Vedete che sottosopra, che confusione! lasciate che io vi spieghi le migliorie che intendo introdurre nel palcoscenico molto antiquato del Costanzi. Fino ad oggi era tutto d'un pezzo e quando occorreva, per esempio, che un fantasma o un'anima dannata venisse improvvisamente in vista del pubblico, o che un diavoletto sparisse nelle tenebrose latebre della terra, era necessario ogni volta segare le tavole per aprire lo spazio occorrente per le apparizioni e le sparizioni, per poi rinchiu-

dere con tappe e con chiodi e con rumori che venivano avvertiti dagli irati spettatori.

" Con le innovazioni che vado introducendo, niente più di tutto questo: il nuovo palcoscenico sarà una specie di grande scacchiere mobile composto da grandi e da piccoli quadrati poggianti tutti su robusti travi e potremo a nostro piacere alzarne quanti ne vorremo, senza rumore e con la massima facilità. "

Espressi la mia ammirazione per questa trovata geniale, ma il Maestro m'interruppe:

" C'è di meglio; c'è di meglio. Sotto a questa scacchiera noi avremo non uno, ma due *praticabili*, dove potremo collocare eserciti di comparse pronte a salire, ed attrezzi in gran numero. Ma questi non sono che momentanei ripieghi. Intendo per l'anno venturo fare la proposta di fabbricare sopra un'area di fianco al teatro e a livello del palcoscenico, un grande locale di sfogo per depositi di scenari, di quinte, ecc., in modo da rimediare più che sia possibile alla limitata profondità del palcoscenico stesso. "

Mentre il Maestro parlava, gli operatori avevano preparato la macchina e aspettavano un mio cenno per una prima fotografia. Il Maestro non si fece pregare e in pochi minuti una lastra raccoglieva mura e travature, i pantaloni candidissimi del Maestro e i suoi aiutanti.

" A proposito di fotografi e di fotografie, — aggiunse il Maestro che era di umore buono, — lasciate che io vi racconti un aneddoto curioso, forse il meno disgraziato delle mie avventure americane. Ero a New-York e un fotografo mi stava alle costole insistendo perchè io gli posassi per un ritratto. Vi assicuro che avevo tutt'altra voglia che di farmi fotografare: tuttavia per levarmi quel seccatore d'attorno, consentii e mi recai nel suo studio. Fui fatto entrare in una stanza completamente buia. Al comando " Pronti! fermo! " un raggio di luce inondò per un attimo la stanza per ripiombarmi un'altra volta nel buio pesto. Udii un comando: " *Marchez, s'il vous plait!* " e mi misi a passeggiare su e giù per la stanza. Ma la storia non fu breve. Cammino, cammino.... perdo la pazienza e in tono brusco chiedo di essere lasciato in libertà, ma sento la voce imperiosa del fotografo che grida: " *Marchez, marchez toujours!* " Finalmente udii il comando *Alt!*; era mezz'ora che camminavo nelle tenebre. Credevo, vi assicuro, in una solenne turlupinatura americana, e invece non ho mai avuto un ritratto migliore e più artistico di quello che mi presentò il fotografo americano. Con quale sistema sia stato eseguito, ancora non so, e forse non saprò mai. "

Così parlando, il Maestro mi ricondusse nel suo studio, cioè nel gabinetto del Direttore, ove consentì cortesemente a posare un'altra volta.

La stagione del 1909-1910 al Costanzi, sotto la direzione del maestro Mascagni, riuscì — come tutti prevedevano — una serie ininterrotta di avvenimenti artistici. Il fascino personale del Maestro e le sue eminenti qualità direttoriali influirono notevolmente non soltanto nei felici risultati del programma, svolto con singolare pre-

cisione e con schietto consenso di pubblico, ma anche nei riguardi amministrativi, perchè — caso più unico che raro — la stagione stessa si chiuse trionfalmente con un beneficio netto di oltre 130 mila lire. Il Maestro ebbe durante i quattro mesi della stagione soddisfazioni personali indimenticabili — specie durante le recite del *Don Carlos* di Verdi, che costituirono una nuova e più convincente riprova delle meravigliose attitudini sue — come organizzatore e direttore di spettacoli.

MASCAGNI CONFERENZIERE

Mascagni oratore e caratteri particolari della sua eloquenza - La conferenza al Goldoni di Venezia sull'" Evoluzione della musica nel secolo XIX " - L'eredità del passato e il melodramma moderno - La giovane scuola italiana - L'influenza della musica popolare.

Il compositore, il direttore d'orchestra, l'amministratore vigile e ordinato di ogni azienda teatrale, il tecnico che concepisce rapidamente quali sono i coefficienti indispensabili perchè uno spettacolo riesca di pieno gradimento del pubblico, anche quando non si hanno dei grandi nomi da affacciare alla ribalta, e delle grandi voci da far risuonare dal palcoscenico — non rappresentano le sole qualità del Maestro; egli è anche un oratore simpatico, pronto, efficace, di un'eloquenza semplice, facile eppure piena di *verve* e di colore.

Già attraverso le sue innumerevoli peregrinazioni all'estero, o tra le folle deliranti d'entusiasmo, o in riunioni di eletti, egli invitato a parlare, sa trovar sempre la nota giusta, la frase che esprime con chiarezza, con convinzione un particolare stato del suo animo, o un particolare aspetto dell'ambiente in cui si trova.

Doti non comuni, e veramente preziose che costituiscono un altro lato, non meno sorprendente di questa individualità così singolarmente favorita dalla natura.

Ma allorchè rinunciando all'improvvisazione — parla di cose studiate e meditate — i suoi discorsi, come le sue conferenze restano documenti mirabili di quella cultura, che gli avversari naturalmente gli negano, ma che ha saputo invece accumulare per

un rapidissimo, meraviglioso processo di assimilazione, che gli consente, col sussidio di una memoria formidabile, di spaziare sicuro per tutti i campi dell'attività intellettuale.

Quando a Pesaro, i conflitti con la Amministrazione del Liceo si facevano più acuti, mentre le notti, fervidamente in cerca di melodie, attendeva a comporre la più geniale e la più originale visione delle sue opere che è l'*Iris*, accoglieva l'invito rivoltogli dalla cittadinanza veneziana, e preparava quella sua conferenza sull'*Evoluzione della musica nel secolo XIX* che, per l'elevatezza del contenuto, e un po' anche per gli attacchi contro la critica malsana odierna, suscitò tanto rumore.

In un libro come questo, che vuol essere una riproduzione quanto più esatta del pensiero del Maestro attraverso la sua grande attività artistica, non può mancare un ampio riassunto di una conferenza, che, anche oggi, a molti anni di distanza dal giorno in cui venne pronunziata la prima volta, conserva inalterato il suo valore.

Parlando all'affollato ed eletto uditorio, egli diceva:

" Io credo fermamente che il secolo nuovo accetterà l'eredità del suo predecessore senza beneficio d'inventario; perchè, dopo tutto, nell'insieme non c'è male. Ma se, per una malaugurata combinazione si volesse inventariare partitamente l'eredità, come ce la caveremmo noialtri della così detta giovane scuola? Non saremmo forse accusati di aver voluto dar fondo al patrimonio dei nostri babbi, dei nostri nonni? a quel patrimonio così grandioso, così ricco, così fulgido di gemme pure?... Ma, per fortuna, noi siamo minorenni. Al secolo nuovo ci guida, tenendoci per mano, il nostro grande babbo: Giuseppe Verdi! L'eredità è salva! "

L'eredità è salva, la gloriosa arte italiana è al sicuro: ma come uscire dalla selva oscura del vasto e complesso argomento, nel quale la mente smarrita non vede e non trova la diritta via? Una visione purissima appare, d'improvviso, all'occhio indagatore di Pietro Mascagni. Sotto un limpido e fulgido arco di cielo egli vede una linea luminosa, che abbraccia tutto il secolo decimonono:

" Una sola linea non interrotta, ma appena annodata a metà dall'amplesso ideale del genio. È la visione simbolica del secolo della melodia: è Rossini che bacia la natività di questo secolo,

e nel suo crescere lo ingrandisce di gloria; è Verdi che lo mantiene glorioso fino all'ultimo bacio! E sotto questa linea, sotto questo cielo luminoso, quanti altri nomi, quanti altri geni, quanta continuità di *evoluzione della musica!* "

Il conferenziere ha, ormai, trovato la diritta via che dovrà menarlo fuori della selva selvaggia; il melodramma italiano, che egli appunto si propone di glorificare pure accennando, in qualche modo, a quanto si attiene alla evoluzione della musica in genere. Ciò posto, il Mascagni dimostra come i generi di musica non possono essere che due: il genere sinfonico e il genere melodrammatico. Tutti gli altri emanano direttamente da questi due, che sono come la radice onde ogni altro genere di musica non può essere distaccato:

" La *costruzione* del genere sinfonico è data da poche idee riunite da molta scienza: la *creazione* del genere melodrammatico, invece, richiede poca scienza e molte idee."

Il compositore italiano è portato a questo genere piuttosto che a quello dalla volubilità e genialità della sua stessa natura:

" Non ho mai immaginato un musicista italiano, dice l'autore dell'*Iris*, senza crederlo operista: il bisogno del melodramma mi sembra naturale, imperioso in ogni compositore nato sotto il nostro bel cielo. Nelle vene del musicista italiano non può scorrere il sangue del sinfonista."

La musica, come l'idioma, è lo specchio fedele del carattere di un popolo: nel melodramma è sintetizzata mirabilmente tutta la vita delle genti latine in genere, e del popolo italiano in specie; la musica sinfonica rispecchia l'indole fredda ed austera dei popoli del nord. La Russia, la Svezia, la Norvegia, che oggi tengono il campo nel genere sinfonico, hanno dato alla musica loro un carattere nazionale: l'Inghilterra, invece, ha prodotto ottimi compositori, ma senza riuscire mai ad imprimere alla sua musica un carattere proprio. La ragione di questo fatto assai notevole è da ricercare, forse, nella continua affluenza di maestri tedeschi, francesi e italiani, nell'isola britannica, i quali emigrando in quella ricca terra "hanno pensato, più che alla lira musicale, alla lira sterlina." Gli altri popoli nordici, al contrario dell'Inghilterra, hanno saputo e potuto dare alla loro musica una impronta ed un carattere proprio e speciale, per una ragione principalissima; cioè perchè la loro musica trae origine dai canti popolari nazionali.

I canti del popolo sono sempre destinati ad esercitare un notevole influsso sullo sviluppo musicale delle nazioni. Ed infatti la musica po-

polare occuperà un posto assai importante nella storia e nella evoluzione musicale del secolo.

" In Europa noi troviamo tre paesi che hanno una fioritura eccezionale di musica popolare, e sono: l'Italia, la Spagna e l'Ungheria. Tre paesi differenti per usi e costumi, ed uno differente dagli altri due anche nella razza. Eppure nella musica del loro popolo c'è qualche cosa che desta la medesima attrattiva, il medesimo entusiasmo. È nell'espressione? è nel ritmo?... Non so. Ma giurerei che è musica la quale nasce dal medesimo sentimento.

" Ero qui a Venezia, or sono alcuni anni; la stagione era dolcissima, il cielo splendido, la laguna aveva un incanto ineffabile. Dovevo partire col treno della sera, e la gondola mi aspettava nel Canal Grande, davanti al Grand Hôtel, per portarmi alla stazione; salutai in fretta qualche amico, e volli andare solo. Non so perchè, ma mi sentivo stranamente commosso. Forse mi addolorava il distacco da questo incanto d'arte e di natura.

" La gondola filava silenziosa nel mezzo del Canal Grande, le cui leggere, mirabili pareti sfuggivano a grado a grado agli occhi miei estaticamente fissi. La luna spandeva il suo bianco e velato chiarore, dando quasi nuovi colori e nuovi contorni all'acqua bruna, alle pareti maravigliose. La cadenza del remo parea segnasse ogni attimo di godimento che il cuore perdeva dallo svolgersi di quella scena intraducibile...

" Una lieve armonia di suoni mi giunse da lontano; una dolce, una soave armonia, una carezza. Ascoltai avidamente; laggiù, in fondo al Canal Grande, si cantava una canzone popolare, una di quelle sentimentali canzoni veneziane che suggono l'ispirazione dagli occhi belli delle popolane innamorate. Sentii dal cuore traboccarmi la commozione: invano cercavo intorno, errando con lo sguardo, qualche cosa che mi distraesse subitamente, che mi strappasse d'un tratto a quell'estasi del corpo e dello spirito. Invano, invano; tutto quello che mi circondava era bello, era sublime, ed accresceva la mia commozione.

" Ed a questa vertigine, che quasi si avvicina ad un dolore fisico, non ho mai potuto sottrarmi, ogniqualvolta mi è stato dato d'ascoltare una *Canzone di Piedigrotta*, un *Bolero*, una *Elegia tzigana*... Il godimento di un popolo per la musica del suo paese è sempre di gran lunga superiore al godimento che può produrre nel suo animo una musica straniera.

" E non lo vediamo anche noi coi nostri occhi? Le *Canzoni* e le *Barcarole veneziane* rendono all'improvviso dolce e mansueto il veneziano più inferocito, laddove non arriverebbero mai a destare l'attenzione di un mercante di schiavi. Una *Melodia napoletana* può avere, lì per lì, la potenza di combinare il matrimonio di una bella coppia napoletana, mentre non riuscirebbe neppure a farsi notare dai guardiani del Serraglio. Una *Danza spagnuola* è capace di far cadere in deliquio, nella abbandonata e dolcissima siesta meridiana, una massa di Spagnuoli; quando, invece, rimarrebbe allo stato di rumore negli orecchi di un chinese fumatore d'oppio.

" Ma che dire degli Ungheresi?

" L'effetto della propria musica nazionale è intenso e strano nel popolo ungherese; si potrebbe definire un dolcissimo spasimo, una soavità straziante, un voluttuoso dolore.

" Per comprendere bene quello che voglio esprimere, bisogna essere stati in quelle *gargotte* notturne di Budapest, quando la *banda* degli zingari attacca vertiginosamente una *Canzone* patriottica o sospira piangendo una *Elegia* popolare. Il *primo violino* canta con accenti penetranti e strani; i *secondi*, le *viole*, il *violoncello* ed il *basso* accompagnano capricciosamente, fantasticamente; il *clarinetto* trilla e strilla con un contrasto stridente e delizioso; il *cymbalon* afferra tutta la gamma dei suoni e la trascina vorticosamente in su e in giù, riunendo e completando quella caratteristica polifonia in una naturale, vaghissima armonia.

" Ecco: la *banda* intona mestamente l'*Halgato nota*. I pochi ascoltatori non bevono più; cogli occhi semichiusi pare che sonnecchino, ed invece pensano, pensano al loro ideale, hanno la visione della cosa amata, provano il piacere del bacio lungamente desiderato, sentono il brivido dell'amplesso sognato.

" Quale entusiasmo di sentimenti!

" Ed il capo della *banda*, il *primo violino*, vede, sente, immagina qual è degli ascoltatori il più commosso, il più estasiato; e a lui si avvicina nel momento della cadenza dell'*Elegia*, e lo bacia in fronte. L'ascoltatore chiude gli occhi, e qualche volta gli vengono meno i sensi. La *banda* attacca con slancio incredibile la *Csardas:* il pubblico si agita, gli occhi si aprono e appaiono stralunati, le mani stracciano i capelli vicino agli orecchi, tutto il corpo ha un moto convulso irrefrenabile. La scena è mutata: è cambiata la musica, si è trasformato il sentimento.

" È la danza della taverna! Oh, la magica potenza di quelle espressioni!

" Quando ero a Budapest, venne a trovarmi un amico, un italiano, un meridionale, un barese, che era a Vienna per affari. La sera andammo a pranzo in un albergo, noto per la celebre *banda* che prestava servizio durante i pasti. La sala da pranzo era già quasi piena di un pubblico distinto, elegantissimo; la *banda* accordava gli strumenti. Dissi all'amico: " Fra poco potrai riscontrare quanti ungheresi e quanti forestieri sono in questa sala." L'amico non aprì bocca, da buon meridionale, ma atteggiò la mano ad uno di quei gesti così espressivi che dicono molto più di qualunque parola. Io gli fermai il movimento: la *banda* cominciava a piangere un canto doloroso. L'amico volse in giro lo sguardo, e vide con sorpresa, una parte di quel pubblico abbandonare coltello e forchetta sul tavolo, alzare impercettibilmente la testa e socchiudere gli occhi con mollezza sensuale ed estatica, mentre gli altri presenti continuavano tranquillamente e indifferentemente a mangiare. L'amico capì subito, tanto è vero che toccandomi il braccio mi disse ridendo: " Ma che è? sei forse ungherese anche tu?... " E aveva ragione: mi vinceva la dolcezza di quei suoni.

" Quando, secondo l'usanza, il più giovane della *banda* venne in giro col piattino per domandare quella moneta che è il solo compenso dei suonatori *tzigani*, io volli offrire qualche cosa più dell'ordinario quasi per gratitudine del sentimento divino per un istante provato. Ma, con mia non poca maraviglia, lo zingaro ritirò il piattino, e non volle nulla da me. Un cameriere mi servì d'interprete per domandare al giovane *bandista* la ragione del suo rifiuto; e lo zingaro rispose: " Noi non possiamo accettare nulla da un collega."

" Come mi sentii beato di quel titolo così sinceramente affibbiatomi dal generoso zingaro! Mi parve che il mio petto si gonfiasse d'orgoglio! Volesse il cielo che io potessi trovare il canto raro, creare la melodia fenice che fosse capace, come la musica popolare ungherese, di suscitare tanti trionfi di entusiasmo! Volesse il cielo!...

" Ma ebbi subito una terribile disillusione: lo zingaro aveva usato la parola *collega* nel suo vero e stretto senso: mi aveva veduto poche sere prima in una taverna, impigliato ciecamente nella vertigine morbosa di una *Csardas* affascinante, e mi aveva veduto, nell'impeto della esaltazione, strappare, all'improvviso, dalle mani

di un *bandista* il violino, e suonare anch'io, furiosamente, disperatamente, quella musica, che, d'altronde, mi è famigliare fin dalla prima gioventù.

❧

" È possibile, io mi domando, che con tanta forza, con tanta potenza, la musica popolare e nazionale non abbia a esercitare un grandissimo influsso sullo sviluppo e sulla evoluzione della musica? Eppure, debbo confessare che fino ad oggi troppo poco si è ricavato da un germe che può produrre altri e ben più notevoli frutti, se più largamente coltivato. Guardiamo: l'Ungheria è la nazione che ha tratto maggiore partito in confronto dell'Italia e della Spagna, dai suoi canti popolari, tanto che l'opera nazionale ungherese, iniziata soltanto in questo secolo, e precisamente nel 1826 da Ruzsicska, può dirsi la vera emanazione della musica del popolo. Ed Erkel, il più celebre compositore ungherese del secolo, e nella sua patria ritenuto come il vero iniziatore dell'opera nazionale, ha perfino impiegato nelle sue opere degli strumenti popolari come il *cymbalon* e il *tilinko*, che è una specie di piffero.

" Ho affermato che Erkel è il più celebre compositore ungherese del secolo, e credo di non aver errato. Altri illustri musicisti ha dato al secolo l'Ungheria, come Hummel, Heller, Liszt e Goldmarck; ma nessuno di questi celebri e celebrati compositori può chiamarsi maestro nazionale. Infatti non è possibile trovare alcuna influenza della razza e della patria ungherese nella musica dell'Heller, come non troviamo nulla di nazionale nelle composizioni dell'Hummel, se facciamo eccezione per l'*adagio* della *Sonata in la bemolle*, che ha sincero e schietto carattere ungherese. Il Goldmarck nella sua musica non porta che i segni caratteristici della scuola tedesca; ed il Liszt medesimo non si può contare, a mio avviso, nel numero dei compositori nazionali ungheresi.

" Sembrerà strano a molti questo mio giudizio sul Liszt da noi tanto conosciuto per le sue famose *Rapsodie ungheresi:* ebbene, nonostante altri suoi non meno celebri e conosciuti lavori che io potrei citare, come il *Carnevale di Pest*, la *Leggenda di Santa Elisabetta d'Ungheria*, e il poema l'*Ungheria*, nonostante tutti questi nomi e tutti questi soggetti ungheresi, io mi ostino a non ammettere il Liszt nella scuola nazionale ungherese. Egli non ha

avuto alcuna influenza sulla evoluzione musicale del suo paese, e, potrei aggiungere, neppure su quella di alcun'altra nazione.

" Quale traccia ha impresso nella storia dell'arte la sua musica? Qual segno miliare ha lasciato l'arte sua nella non breve via percorsa? Io non vedo nulla. Di Liszt rimane l'eco graditissima dell'esecutore speciale, eccezionale, quasi inverosimile. Di Liszt si dirà, con le parole di Alberto Soubies, che egli " non appartiene a nessuna scuola, e che nell'arte occupa un posto unico," e si potrà, magari, per una cortese concessione al diligente autore dell'*Histoire de la Musique,* chiamarlo " un genio a parte."

" Le sue *Rapsodie ungheresi* non sono altro che un acrobatismo artificioso contornante tèmi originali ungheresi, che nella voluta parafrasi perdono assolutamente il loro carattere. Quando si è sentita, anche una volta sola, quella musica eseguita nella sua primitiva originalità, non ci si può adattare alle parafrasi oleografiche del Liszt.

" Come, invece, ha saputo mantenere il carattere genuino alle *Danze ungheresi* il Brahms! E qual monumento di perfetta riproduzione ci presenta il Berlioz con la superba marcia *Radovski* nella *Dannazione di Fausto,* con quella imperitura marcia che lo spirito patriottico e la fantasia popolare degli Ungheresi fanno cantare, per la prima volta, ad una donna sola che attraversa l'Ungheria per risvegliare il popolo, e chiamarlo alla riscossa, alla redenzione della patria!

" Ma Brahms e Berlioz non sono due geni *a parte;* sono due geni veri ed autentici, che hanno portato un contributo incalcolabile alla evoluzione musicale del secolo."

L'Ungheria, conclude il Mascagni, ha iniziata, in questo secolo, la sua opera nazionale, attraverso i nomi illustri di Ruzsicska, di Erkel, dei fratelli Doppler, di Albert-François ed altri fino a Mosony " il più fedele interprete del sentimento popolare ungherese. " Alla musica affascinante di questo fiero e generoso popolo non pochi compositori stranieri si sono oggi ispirati: se essa riuscirà a liberarsi dall'influsso tedesco, che minaccia e insidia così da vicino la sua magica e caratteristica originalità, chi sa quale glorioso influsso potrà esercitare sulla musica avvenire!

Dopo queste pagine sopra la musica popolare in genere, e quella ungherese in ispecie, Pietro Mascagni tocca dello stato presente della musica nella Spagna, e delle condizioni poco floride in cui essa si af-

faccia al secolo nuovo. La vita musicale della Spagna, la quale (più fortunata, in questo, dell'Inghilterra) ha pure un glorioso passato di musica nazionale, è, in questo secolo, debole, fiacca, scolorita: l'influsso italiano ha tolto alla musica spagnuola ogni colore e carattere nazionale. Pel rinnovamento glorioso di essa combatte, però, con ardimento pari alla sua fede, il Pedrell, che dalla bella Venezia volle avere il battesimo dei suoi *Pirenei*. " Che il genio dell'arte assista il Pedrell! Oggi la Spagna musicale attende tutto da lui! "

Senza fermarsi minutamente e particolarmente sulle mirabili e geniali creazioni melodiche di Tschaïkowsky, di Rubinstein, di Grieg, di Svendsen, il conferenziere si intrattiene più a lungo a parlare dell'indirizzo della *nuova scuola* russa. La quale, piuttosto che l'arte vera e la ispirazione naturale spontanea del genio, segue l'*artificio* e il *sistema*, abbandonandosi, senza discrezione, alle combinazioni armoniche e polifoniche più strane e più astruse. Perchè, perchè nella oscura via in cui si è messa ha ella smarrito il suo sublime ideale?

" In mezzo all'oasi iridescente, — prosegue il Mascagni, — una pallida e dolce figura di uomo mesta e silente sta... È Chopin! è Chopin! il gran poeta della musica, il più grande lirico del secolo! Silenzio!... Egli canta...! Canta il dolore della sua Polonia oppressa, ma pare che canti il dolore di ogni paese che soffre, di ogni cuore che sanguina. Chopin! Chopin!... Quale traccia per la nuova scuola russa! Quale avvenire! Quale aspirazione! Nel nome di Chopin io presento l'evoluzione, la redenzione della musica russa!

" Io mi auguro che questo primo periodo della nuova scuola abbia lo scopo fermo e preciso di allontanare dalla propria nazione ogni influsso straniero e specialmente tedesco. La Russia può e deve aspirare ad un grande avvenire musicale nazionale. "

Sebbene un vivo e ardente desiderio sproni l'oratore e lo affretti senza posa, a venire, finalmente, a ciò che egli chiama il " nòcciolo " della sua conferenza, cioè all'apoteosi gloriosa del melodramma, egli non può fare a meno di fermarsi, a questo punto, ad un episodio speciale (come ei lo chiama) della evoluzione della musica. Intende parlare, il Mascagni, della evoluzione della musica sacra. Sarebbe impossibile accennare, anche fugacemente, a tutta la produzione musicale sacra antica e moderna: egli tratta, quindi, il vasto e complesso argo-

mento, che richiederebbe di per sè solo una conferenza, in limiti molto ristretti, occupandosi soltanto dell'Italia, la quale offre, in questo campo, " un esempio di evoluzione assai notevole e caratteristico. "

" Non si può negare che in quasi tutto il secolo la musica sacra abbia subíto, in Italia, una trascuranza generale ed imperdonabile. Malgrado l'influsso del Cherubini, si cominciò a scrivere della musica da chiesa che risentiva troppo del gusto della contemporanea musica teatrale. Ma i fedeli ne provavano godimento; la religione, forse, ne aveva vantaggio. E l'errore continuò, si riprodusse e si ingrandì fino al punto, che molte volte le pareti sacre del tempio di Dio sarebbero state ripudiate dal palcoscenico più basso e più triviale.

" Ma l'errore era ormai divulgato, generalizzato. Lo stesso Pacini, e più ancora lo stesso Mercadante, non seppero resistere alla forte corrente.

" Qualche sprazzo di vivido sereno è dovuto al lampo del genio, come lo *Stabat Mater* e la *Messa* di Rossini. Ma il fondamento del genere era sempre quello teatrale. E Rossini lo sentì, forse, con la virtù intuitiva della sua grande mente, quando nell'ultima pagina della *Messa* chiedeva al *Buon Dio* se la sua musica era *sacra* e *dannata;* le quali parole, scritte e lette in lingua francese, producono un bisticcio spiritosissimo, a cagione della loro medesima radice; una specie di quelle *freddure per finire,* alle quali Rossini sacrificava volentieri anche ... la sua *Piccola Messa.*

" Mi si può chiedere, a questo punto, come io voglia intendere il genere della musica sacra.

" Ed io rispondo subito e volentieri alla domanda, con le parole testuali che, in proposito, scrive il Linchtenthal:

" 1) La cantilena o melodia deve essere, in grado eminente,
" semplice e dignitosa, aliena da qualunque frivolo andamento;
" il suo carattere, sia allegro o triste, deve sempre essere nobile,
" e per conseguenza debbonsi evitare le figure proprie alla musica
" da ballo. 2) L'armonia deve essere scelta in modo che produr
" possa l'effetto del solenne, del grande e del sublime; rapide e
" sorprendenti transizioni, digressioni forti possono solo aver luogo
" in occasione di un testo che esprime forti contrasti. Lo stile
" legato è il più idoneo, come quello che ha più varietà ed im-
" portanza, e serve nello stesso tempo all'espressione del sublime

" che nella musica sacra dee primeggiare. I cori ed i pezzi
" a più voci acquistano un assai maggiore effetto, quando sia
" ben trattato il contrappunto, di cui la fuga forma la più bella
" parte. Il canto, oltre l'esser semplice, non deve avere passaggi
" difficili e ricercati, abbellimenti soverchi ed inutili. L'istrumen-
" tazione vuol essere proporzionata al carattere della musica ec-
" clesiastica; al lieto e serio compete una istrumentazione bril-
" lante; al serio e triste, se ne addice una meno viva.

" La citazione è un po' lunga, ma serve a pennello alla mia dimostrazione.

" Dunque per quel genere di musica che *è destinata all'ammirazione, alla lode dell'onnipotenza, sapienza e bontà di Dio* (così definisce il Lichtenthal la musica sacra) occorrono tutte quelle cose che sembrano formule e sistemi ed invece non sono che le indicazioni estetiche di un sentimento ideale. Quando si parla di *melodia* e di *stile* atto *all'espressione del sublime che nella musica sacra dee primeggiare,* non c'è sistema che tenga: siamo nel puro campo della creazione geniale.

" E, siccome nel genere di musica sacra, di cui ho detto prima, nulla si riscontra di sublime nello stile e nella melodia; e nella forma ci troviamo agli antipodi con le idee estetiche del Lichtenthal, che io faccio volentieri mie, debbo dunque condannare senza pietà tutta quella produzione, enorme quanto dannosa, che ha infestato la parte più bella del secolo decimonono.

" E non si creda che l'influenza morbosa di quel genere di musica sia completamente spenta in Italia! Poichè se in alcune provincie si è affievolita, in altre esercita ancora, rigogliosamente, il suo potere.

" È doloroso il confessare che anche in certe istituzioni ecclesiastiche che dipendono dal Governo, è tuttora in auge il regno della *cabaletta sacra.*

" Nel 1888, quando ero maestro a Cerignola, fui chiamato a collaudare l'organo nuovo di una chiesa. Andai di sera: il tempio era chiuso ai fedeli, ed era appena illuminato da alcuni avanzi di cero, piantati sopra vecchi candelabri fuori d'uso, e posti sull'impiantito a distanze quasi sufficienti, perchè io non avessi a rompermi gli stinchi in qualche inciampo.

" Salii alla cantoria accompagnato dal tiramantici e dal fabbricante dell'organo che aveva con sè il contratto e la nota pre-

ventiva di tutti gli elementi materiali costituenti lo strumento che io dovevo collaudare.

" Il fabbricante era un po' agitato. Si scalmanava a mostrarmi che aveva aggiunto un registro oltre i prestabiliti e che, nella *facciata,* aveva messo quattro canne di più di quelle che figuravano nel contratto; e mi spiegava tutto questo con un grande affaccendamento di gesti e con tale volteggiamento del cero che aveva in mano, che ne riportai a casa la più spiacevole delle impressioni, rappresentata da molte macchie di cera sulla mia povera giacchetta. E mi sorprendeva anche il tono della sua voce: gridava come un ossesso quando mi diceva che aveva fatto tanti sacrifizi per deferenza e per devozione verso i molto reverendi clienti. Mentre poi, tutto ad un tratto, quando esaminavo il mantice, mi disse sottovoce che non si sarebbe dimenticato di me se, il collaudo fosse riuscito di sua piena soddisfazione.

" Cominciavo a capire. Ma intanto la mia mente si era un po' distratta da quelle cose materiali e meccaniche. Forse era l'effetto dell'ambiente, nuovo per me in quella strana condizione di luce; forse della stessa penombra che ingrandiva fantasticamente gli archi della chiesa e scopriva nel buio le cose dorate e lucenti; forse della lampada sempiterna e pia che fiocamente ardeva dinanzi alla Madonna sull'altare maggiore; forse di tutto l'insieme di quella scena, visto dall'alto della cantoria: il fatto sta che il mio cuore era invaso da un senso di raccoglimento dolce e devoto.

" Quasi ignaro di quello che facevo, mi misi a sedere sulla panchetta davanti all'organo, tirai i registri *principali* e cominciai a preludiare con la testa ancora avvolta dal velo della visione nuova.

" Non so, e non sapevo neppure allora, quello che io suonassi. Forse la mente seguiva, senza raggiungerla, un'idea mai apparsa prima d'allora sull'orizzonte sconfinato del pensiero; e forse le dita seguivano la mente nella sua corsa senza fine, senza conclusione. Improvvisavo... Sognavo...

" Mi riscosse il chiasso di una sonora voce baritonale; era un bel cappellano, grasso e giocondo, salito fin su per dirmi che quello che suonavo annoiava maledettamente e faceva addormentare, e che da me si voleva sentire qualche cosa di allegro, qualche pezzo di opera, di operetta. Che diavolo! I buoni reverendi avevano fatto degl'inviti; giù c'era una folla di persone intelligenti, e non bisognava seccarle...

" Il sogno, la visione, tutto era svanito per incanto. La realtà tornava limpida nella mia mente. Il cappellano grasso e giocondo era stato anche troppo buono, perchè non aveva aggiunto che, in fondo, sì, ero pagato per collaudare l'organo, ma sopratutto per far divertire preti ed invitati.

" Guardai macchinalmente il fabbricante che era rimasto impalato alla mia destra, con la candela ancora in mano e nella aspettativa ansiosa di mettere, ad un mio cenno, il *tira-tutti,* che era il caposaldo della sua costruzione; aveva la figura d'un condannato a morte, pallido, immobile, negli occhi e nel tremolìo delle labbra supplice, la mano gocciolante di cera e la fronte di sudore... Ebbi pietà di quel povero diavolo; il quale, appena il buon cappellano sparì per la scaletta dell'organo, mi disse con voce lacrimevole: "*Voi mi state rovinando!*"

" E aveva ragione. Via i sogni! Via le visioni! Mano ai registri: qua il *clarinetto,* l'*ottavino,* il *cornetto,* la *bombarda,* i *campanelli,* tutta la gioia delle voci allegre, strillanti e rumorose; tutta la forza! "*Ci stanno i piatti e la gran cassa!*" mi dice il fabbricante. Bene! Benone! Evviva la gazzarra dei suoni!...

" Il collaudo riuscì splendidamente per l'organo e... anche per me. Ma come mi vergognavo quando scendevo la scaletta dell'organo, seguíto dall'entusiasmo del fabbricante, e quando i buoni reverendi si congratulavano della mia abilità e mi ringraziavano commossi. Con la scusa della sudata fatta mi alzavo esageratamente il bavero della giacchetta, e benedivo l'oscurità che mi circondava e che impediva di vedere sul mio viso il rossore della vergogna.

" Un ultimo, sconfortante sguardo ai grandi archi della chiesa, alle cose dorate e lucenti, alla lampada sempiterna e pia della Madonna... e me ne andai contrito e convulso.

" E mi fermo a questo solo esempio, che serve abbondantemente a farci misurare la bassezza in cui era caduto un genere di musica che avrebbe dovuto aspirare al sublime.

" Ma cominciò l'evoluzione. Sorsero alcuni giovani studiosi col fermo proposito di porre un argine alla invasione profanatrice e ridare all'Italia lo splendore della gloria passata nella musica sacra.

" Oh, il magnanimo drappello che si avanza tutto stretto intorno al santo vessillo! Osserviamone le armi di combattimento. Ahimè! L'errore, sempre lo stesso errore! Ispiratisi alla germanica scuola di Ratisbona, scendono in lizza con le formule, i canoni e i sistemi;

vogliono conquistare il loro ideale con la ripristinazione della musica liturgica, dei canti gregoriani, delle tonalità stabilite. Ma qual pro ne ritrarranno?...

" È forse evoluzione, risveglio, progresso d'arte, il riportare l'arte sui propri passi, sieno pure i più gloriosi?... No! L'arte ha bisogno continuamente di vitalità nuova, di nuova forza pel compimento della sua ascensione. L'arte vuole il lampo, la fiamma del genio creatore. Si rispetti pure tutto il patrimonio di tanti studi, di tanta cultura; ma non si speri la vittoria senza il sussidio dello spirito geniale.

" In mezzo a quel drappello di baldi non aleggia il genio; e qualche timido volo innalzatosi appena, subito è stato abbattuto dal pondo e dall'oppressione della teorica.

" Onde è che lo sforzo di quei giovani nuovi a nulla è riuscito, se non a distruggere in parte i pregiudizi perniciosi che avevano permesso il divulgarsi di una musica sacra, che si prestava troppo al godimento profano, senza ispirare quel raccoglimento devoto che ai misteri della religione s'impone ed al tempio di Dio.

" Ma, da un eccesso siam passati all'altro: dall'espressione sacra fatta di motivetti, siamo arrivati alla fabbrica del contrappunto. Io non domando dov'è il sublime, perchè nessuno m'intenderebbe; ma domando soltanto: dov'è la sincerità?... Perchè quelle note combinate ingegnosamente potranno sempre provare la diligenza dello studio e la profondità della cultura, ma non ci daranno mai il godimento contemplativo e spirituale, che l'interpretazione del sacro mistero dovrebbe sempre produrre nell'animo di ogni fedele.

" In mezzo ai nuovi riformatori non aleggia il genio!

" Si tratti di un'idea o di una parola, del verbo umano o del verbo divino; l'espressione musicale, nella sua spontanea interpretazione, deve corrispondere al sentimento di chi l'ascolta. Soltanto allora è arte, pura ed esclusiva emanazione del genio. Altrimenti è scienza; e non ha nulla a che fare con l'arte; e non ha posto alcuno in alcun periodo di evoluzione intellettuale.

" I nuovi studiosi ci hanno offerto semplicemente un saggio di bella riproduzione nella forma. E nulla più.

" Verdi stesso volle dimostrare, in questi ultimi tempi, l'errore della nuova scuola di musica sacra, interpretando liberamente le parole dello *Stabat Mater* e del *Te Deum*, quasi a volere stabilire una polemica musicale fra la dottrina infeconda ed il genio creatore.

" Ma la fine del secolo ci ha dato un momento davvero importante nella evoluzione della musica sacra. Una figura esile ed in sembianza timida è comparsa sola, inerme, a combattere per l'ideale. Ed ha vinto; ed ha soggiogato gli animi delle turbe nella meraviglia dell'ammirazione, prosternendo ogni ostacolo e baciando la palma della vittoria!

" Quali armi segrete lo aiutavano? Quale scudo nascostamente lo difendeva? Quanti invisibili eroi lo proteggevano? No! L'esile figura, dal timido sembiante, ha combattuto sola, inerme. Ha combattuto con la forza non segreta, non nascosta, ma alese nell'opera sua: il genio! "

Con questa rappresentazione della figura artistica del Perosi, il Mascagni lascia la musica sacra, e viene all'ultima parte della sua conferenza, al melodramma. Egli ritorna, finalmente, alla visione simbolica del secolo della melodia, alla luminosa visione della linea non interrotta, che va da Rossini a Verdi, la quale " aspetta il momento supremo di sentirsi legata, fra ghirlande di rose, al secolo nuovo."

Il melodramma rossiniano segnò la fine del classicismo, e fu la grande " la genuina radice " dalla quale sorse la forma nuova del così detto melodramma romantico, che è la più fulgida gloria di questo secolo. E di questo solamente ed esclusivamente intende parlare il Mascagni, senza lasciarsi tentare dall'argomento affascinante della grande, gloriosa arte classica. Egli dimenticherà, perciò, " il sublime duello fra Gluck e Piccinini, " il " portentoso melodramma di Mozart, " dimenticherà, per un momento, quella gloriosa pleiade di nomi che dallo Scarlatti, dal Cimarosa, dal Paisiello, dal Cherubini, dallo Spontini, tanto splendore di luce spande fino all'ultima resistenza classica del teatro.

" Il cuore non regge a tanti ricordi di tante dolci inestinguibili sensazioni. La mente vacilla, e perde la traccia della sua via... Ogni forza dello spirito si disgiunge e si dilegua in tanto doloroso abbandono! "

Il campo del melodramma moderno è tenuto da due grandi scuole: l'italiana e la tedesca. La lotta è fra l'Italia e la Germania.

" La Francia quasi scompare nel titanico contrasto delle due forze, che, nella contesa superbamente eroica, dànno alla storia il periodo più bello della evoluzione artistica del secolo decimonono.

Oggi la lotta è ridotta alle due forti razze: la germanica e la latina; questa rappresentata da una valorosa e gloriosa schiera di soldati, condotta prima da Rossini, ora capitanata da Verdi; quella rappresentata da un solo capo, da un solo soldato: Wagner!

" Ogni altra nazione, ogni altra scuola, nella lotta presente, è serva a questa o a quella.

" Ed è un vero peccato che la Francia si trovi tagliata fuori da questa omerica battaglia dell'arte.

" La Francia! Quanti geni ha visto sorgere nel decimonono secolo il suo suolo fruttifero! La fulgente luce di tanti geni è luce propria, è luce di sole; ma nel cammino suo, superbo e raggiante, nessuna fecondità, nessuna comunicazione di fuoco, di calore. Gli astri, circonfusi del proprio splendore, restano immobili, isolati.

" La Francia ci offre una mirabile schiera di eletti, una mirifica continuità di arte pura e geniale; ma nessun movimento compatto di evoluzione.

" Dove sono i seguaci di Berlioz, il fondatore di una scuola che poteva e doveva essere il ricco e geloso patrimonio dell'arte nazionale?... Berlioz ha aperto al mondo le nuove vie della musica strumentale, prima di lui mai esplorate. Ed è figlio di una terra che non ebbe sinfonisti nel secolo decimottavo. Berlioz è il creatore di uno stile nuovissimo di composizione, ma anche oggi è fortemente discusso ed anche oggi sembra troppo moderno. Berlioz è il vero genio non compreso ai suoi tempi e forse non compreso neppure ai giorni nostri. Ma... ma Berlioz è un genio; e l'opera sua non rimarrà infeconda. Vedo già un giovane drappello che s'avanza fiero a combattere nel suo nome. Ravviso nel forte gruppo Messager, D'Indy, Leborne. Coraggio, o giovani! È tardi! ma nulla ha perduto della sua potenza l'arte di Berlioz!

" E Gounod?... Nella chiarezza del suo sentimento, dove sempre aleggia lo spirito nazionale, pare quasi che egli abbia voluto far germogliare un'ombra dell'arte di Weber e di Wagner. Ma dove sono i frutti della sua scuola?...

" E non rimane isolato nel suo paese anche Bizet, il grande, il sommo Bizet, che tanto sviluppo ha dato al moderno dramma musicale italiano, che si è spinto vittorioso a tentare financo la germanica razza?

" Da Méhul, da Auber, da Herold, da Halévy, per Thomas, per Reyer e per Saint-Saëns, l'adoratore del classicismo, si arriva

al sentimentale Massenet ed alla folla dei giovani nuovi. Una pleiade di ingegni brillanti e generosi! Ma tutti separati, distinti, isolati."

Per giungere più presto alla meta del suo lungo cammino, e per rendere più chiara e netta l'idea che egli si è prefissa, di glorificare, cioè, il melodramma italiano, il Mascagni prosegue, ma senza vivo rammarico, "nell'ingrata opera di eliminazione," che gli è pure necessaria e indispensabile. Flotow, Meyerbeer, Nicolai, Marschner, Adam, Lortzing, Reincek, Max Bruch, Martino Roeder, Humperdinck... tutti egli oblierà i principali cultori del teatro tedesco, per fermarsi alla grande figura di Wagner. Nella scuola italiana non è possibile eliminazione alcuna.

"I nostri operisti (dai quali sono esclusi, per ciò che riguarda una tale affermazione, quelli della così detta giovane scuola) sono tutti ugualmente italiani; e formano quel mirabile mondo melodrammatico, i cui poli luminosi sono Rossini e Verdi.

"Ma una eccezione si rende necessaria anche negli operisti italiani.

"Nel momento della grande fioritura, della completa maturità del melodramma italiano, concepito e svolto dal Rossini e ingigantito da Bellini, Donizetti, Verdi e Ponchielli, un giovane maestro si presenta al pubblico giudizio, e pare che voglia sfidare il gusto e le abitudini della folla con forme nuove, con nuove arditezze.

"L'opera sua era gettata spontaneamente dal suo genio creatore?... Era il frutto della sua vasta e mirabile cultura?... Era il prodotto dell'influsso delle riforme drammatiche e musicali del Wagner?...

"L'opera cadde fra le più strane imprecazioni del pubblico all'indirizzo del temerario maestro. Ma il maestro rimase sereno: la fede animava fortemente il suo spirito! lo sosteneva il miraggio dell'avvenire.

"Il suo lavoro, caldo di potente originalità, tornò al cimento e riprese la mossa già prima subitamente e brutalmente interrotta; e continuò per la strada che, ormai libera, gli si apriva dinanzi; ed anche ora conquista le foglie di lauro, di che ha sparso il suo glorioso cammino di trent'anni.

"Oh, le speranze belle e fiduciose riposte sul maestro ardito e geniale!...

"E l'arte attese, attese ansiosamente lungamente... E attende anche oggi l'opera nuova di Arrigo Boito.

. . . . . .

" Eccomi all'ultima tappa.

" Abbiamo davanti le due scuole che combattono; da una parte Wagner, dall'altra Rossini e Verdi con tutta la legione che è sorta e cresciuta alla grande ombra.

" Non più nomi, ormai. Perchè credo che non si pretenda da me la biografia di tutti i nostri grandi maestri. Eppoi, sarebbe irriverenza parlare di Donizetti, di Bellini incidentalmente ed in modo ristretto. Ogni nostro grande maestro merita per sè solo non già una conferenza, ma interi libri, interi volumi.

" L'impronta individuale del genio di quei grandi che primi seguirono Rossini, rifulse nello splendore della propria luce, ma non si allontanò dallo stile rinnovellato, anzi lo invigorì con la produzione schietta, lo ampliò, lo sviluppò, lo modificò poco a poco, naturalmente, involontariamente con la sua stessa geniale creazione. E fu così che si ebbe l'opera perfetta e magnifica del compimento di quella scuola italiana del melodramma, che è la più bella pagina artistica del secolo decimonono.

" Dunque, non più nomi: le due sole nazioni, le due sole scuole che combattono, che lottano accanitamente per... per... per che cosa?...

" In Italia è un affannarsi continuo: si dice, si scrive e si ripete che la Germania ci guadagna il primato del melodramma, che anzi noi l'abbiamo bello e perduto; e c'è chi ci soffre, come c'è chi ci gode. E da una parte si piange l'esaurimento completo del genio italiano; e si inneggia, dall'altra, al trionfo dell'opera germanica.

" E si parla di influenza preponderante e di stile barocco, di forme ormai viete, di progresso e di decadenza, di ricchezza e di povertà, di passato e di avvenire, di gloria e di oscurità...

" E gli animi si eccitano, le fantasie si scaldano, si torturano i cervelli, e la patria letteratura si arricchisce di libri strani, con più strani concetti, o preconcetti, e con giudizi stranissimi.

" Ma perchè tutto questo rumore?... Perchè questo pandemonio, questa ossessione?...

" Io non vedo nulla, al di là del naturale movimento di un periodo ascendente dell'evoluzione della musica. L'Italia nuova, la giovine scuola italiana (bisognerà, per forza, che ne parli!), oggi che ne ha il modo, studia con amore il teatro di Wagner. Lo studia dal lato della forma, del progresso tecnico che da lui scatu-

risce, ed anche, se vogliamo, dal lato della concezione musicale intera e complessiva; ma nel teatro di Wagner non potrà studiare il sentimento, chè il sentimento è nel sangue dell'artista; nella musica del Wagner non potrà studiare l'idea, perchè, nell'arte, l'idea è la espressione spontanea ed inconscia del genio che crea.

" Guardiamo Wagner. Nato dalla germinazione di Gluck e dal germogliare del primo periodo *romantico*, sorse con tutti i segni più manifesti dell'influenza originaria; e nei suoi primi lavori si mostrò seguace di quel *romanticismo* che in Francia ebbe a principale sacerdote il Meyerbeer. Wagner era grande, ma non sincero. Poi, l'indole sua e la sua natura lo guidarono per altra via; e Wagner ha dato al suo paese il teatro melodrammatico. Non starò a discutere se il suo genio (perchè Wagner è genio autentico) sia rimasto, nel procedere delle sue opere, sacrificato dai sistemi e dai programmi; nè vorrò esaminare se nell'ultimo suo lavoro abbia voluto quasi ricredersi. Ripeto che Wagner, dopo la prima inevitabile influenza, è stato sincero ed ha fatto il teatro lirico tedesco.

" Ora, perchè non vogliamo concedere alla scuola italiana lo studio sereno dei nuovi modelli del melodramma; e vogliamo invece affaticarci a dimostrare che il teatro lirico italiano deve cedere assolutamente il posto all'opera tedesca?

" Vogliamo forse convincere noi stessi che il teatro italiano di Rossini, di Bellini, di Donizetti è invecchiato al confronto del nuovo melodramma tedesco?.., Ma che forse invecchia il genio?... Ma che forse le melodie che commovevano i nostri padri e i nostri nonni non commuovono ugualmente anche noi, ora, anche attraverso quelle indegne esecuzioni, soggiacenti, alla trista ed invereconda moda che pare si compiaccia nel trascurare i nostri capolavori?...

" Vogliamo dimostrare che il grande teatro lirico italiano è invecchiato nella forma?... Ed allora si ripongano e si custodiscano i tesori; e si tolgano alla profanazione della gente moderna, e si conservino intatti alle future generazioni; quando gli spiriti, stanchi e sfiniti da vane lotte bizantine, chiederanno conforto, riposo e luce all'arte vera, all'arte pura!

" E se è la forma che noi vogliamo rinnovata, lasciamo studiare i nostri giovani. Lasciamoli compiere liberamente il nuovo periodo dell'evoluzione da loro stessi iniziato. Oggi tentennano, brancolano incerti nel buio, si attaccano di qua e di là. Lasciamoli in pace:

e il momento acuto della evoluzione. Chissà che non possano dare all'Italia il melodramma rinnovellato nella forma; ma nella sostanza e nell'idea sempre e sinceramente italiano.

" Verdi ha vissuto tutta intera l'epoca della grande evoluzione; ed in ogni periodo ha lasciato il segno incancellabile dell'opera del suo genio; ma attraverso ad ogni influenza è rimasto meravigliosamente italiano.

" Nel suo famoso libro intitolato *Opera e Dramma*, Wagner scrisse che l'antico melodramma è fondato sopra un equivoco, perchè si serve del dramma per fare la musica.

" Non ho citato questa frase col pensiero di porla in discussione; ma soltanto per dimostrare che tutto il movimento fatto intorno a Wagner è basato su quell'aforismo.

" In Italia, nell'apprezzamento della musica wagneriana, abbiamo più ostentazione che sincerità; e tutte le persone che non hanno mai capito la più facile e melodica canzonetta, hanno sentito il bisogno di comprendere alla prima tutta la poderosa produzione di Wagner, perchè nella formula hanno creduto di scoprire la vera causa della loro inferiorità intellettuale. Della musica non capiscono nulla neppure ora; ma possono afferrare abbastanza facilmente le ragioni di questo brano o di quel preludio, aiutati nella loro faticosa diligenza dalla *guida*, da quella specie di *orario ferroviario* che, da un pezzo in qua, pare indispensabile per gustare le opere di Wagner."

E dopo aver accennato all'opera talora malsana della critica che può produrre — se non fatta obbiettivamente e serenamente — lo sviamento di un'artista, la rovina di un ingegno, la persistenza di un errore, il Maestro così continua:

" La grande lotta delle due grandi scuole appare agli occhi miei sotto un aspetto, che forse non risponderà all'idea dei più. Ma non importa: espongo ugualmente, nel miglior modo a me possibile, il concetto che da lungo tempo si è formato spontaneo nella mia mente.

" Nessuna conquista assoluta è riserbata all'una o all'altra parte; nessuna forza d'influenza muterà la natura di un popolo; nessun potere umano renderà sterile la radice di un arte nazionale.

" Il teatro lirico tedesco, nell'altissima ascensione, si presenta oggi vittorioso. Ma non vedo in qual modo potrà nell'avvenire avere

uno sviluppo, una continuazione. Wagner lo iniziò e Wagner lo compì. Mi pare impossibile continuarlo su basi differenti e farlo progredire per altre vie. La sua traccia è troppo precisa. E del pari impossibile si affaccia l'idea di poterlo seguire, di poterlo imitare. Sarebbe la profanazione dell'opera, la decadenza del genere. Wagner lo ha compíto, lo ha reso perfetto.

" L'epoca grandiosa del teatro di Wagner rimarrà a perpetuo e glorioso segno della maggiore altezza nella parabola della musica drammatica tedesca; la quale fatalmente dovrà seguire il suo corso di discesa.

" La scuola italiana, per contro, oggi pare vinta, abbattuta. Perchè?... Perchè il gran pubblico italiano, abbagliato dalla luce dell'arte riformatrice di Wagner, non vede più le sue passate glorie e non ha fede nei pigmei che ora combattono, incerti e sparpagliati.

" Ma l'arte italiana risorgerà, e risorgerà rafforzata dall'influsso di questo periodo di evoluzione che oggi la tiene schiava. L'Italia attende il genio che le manca; ma il genio verrà: Giuseppe Verdi l'attende per affidargli la catena d'alloro e di fiori che Rossini affidò a lui, e che si distenderà per tutti i nuovi secoli a perpetuare la suprema gloria della musica.

" E sarà la continuazione luminosa dell'opera resa perfetta dai nostri grandi. Ma la perfezione dell'arte italiana è tutta nella creazione ideale, non già nella forma. Ed ogni nuovo lavoro che si ispiri alla sua limpida fonte, accresce sempre l'impeto del suo corso invadente.

" E con questo roseo augurio vorrei fermare il mio lungo cammino. Ma la realtà mi richiama.

" Un gran pericolo ci minaccia. I giovani sono fuori di strada, e persistendo nell'errore dove li ha ingolfati il tristo consiglio, finiranno col distruggere completamente il melodramma italiano.

" Sgomentati dalla critica e dal volubile gusto del pubblico, assaliti da tutte le parti, hanno tentato la salvezza aggrappandosi disperatamente alla formula wagneriana. Ma l'hanno afferrata dalla parte debole. Hanno pensato: Wagner rimprovera all'opera vecchia di servirsi del dramma per fare la musica; vuol dire, dunque, che noi ci serviremo della musica per fare il dramma.

" E siccome per la loro natura italiana, e per la stessa natura del germe che li ha creati, non potevano mai pensare a comporre della musica come quella che Wagner ha profusa nelle sue nor-

diche leggende, esagerarono la formula e si servirono di poca musica per fare molto dramma.

" Io non discuto il genere. Ma dico che continuando di questo passo, si può benissimo arrivare ad un violino che accompagna pianamente una scena sentimentale recitata da Eleonora Duse.

" Non mancherà l'interesse, non mancherà la commozione, non mancheranno le lacrime.

" Ma mancherà il melodramma. E la musica e la parola, queste due arti sorelle ed abbracciate insieme fino dai tempi dell'antica Grecia, si vedranno disgiunte, e l'una sarà l'umile schiava dell'altra.

" Io penso che davanti a quella scena intensa di commozione e di drammaticità, in cui " Guglielmo Tell " deve scagliare la freccia contro il pomo posato sulla testa del figlio, ogni giovane maestro troverebbe la situazione già tanto interessante di per sè stessa, da non sentire alcun bisogno di aggiungervi della musica. Un rullo di timpani e basta.

" E invece Rossini (ingenuo!) davanti a quella situazione, dettò la pagina sublime " *Jemmy, pensa a tua madre!* " che fa piangere anche se la si sente cantare da un baritono in abito nero e cravatta bianca.

" Oh! torniamo alla fede degli antichi. Torniamo alla purezza della nostra origine! Torniamo italiani! Venga il genio nuovo, il genio atteso, a ricondurci sulla strada che porta a tutte le conquiste.

" Nell'entusiasmo dell'invocazione e della lieta speranza, la mente corre dietro ad una visione immensa che pare la sintesi ideale dei miei sogni.

" La visione del compimento della grande evoluzione nel trionfo folgorante della nostra musica drammatica e della nostra musica popolare.

" Ispirazione e forza. Quella largita prodigiosamente da tutta la produzione dei nostri grandi maestri; e questa data con liberalità spontanea dai canti del nostro popolo.

" Quei canti che sono orgoglio nazionale ed onesto e giocondo sollievo, e che noi facciamo illanguidire e disperdere nell'abbandono trascurato.

" Oh, no! Conserviamo intatto questo patrimonio d'arte della nazione; conserviamolo per le future generazioni; conserviamolo per tramandare ai secoli nuovi, nel linguaggio più espressivo e più puro,

le glorie della nostra epoca, la moderna storia della nostra redenzione, la storia gloriosa del risorgimento italiano.

" Oh, la nostra musica popolare come saprà maravigliosamente raccontare alla gioventù avvenire le imprese dei nonni! Oh, come i canti nazionali e patriottici sapranno infondere l'orgoglio della razza nei cuori delle genti future! Come le nostre canzoni sapranno esprimere i sentimenti lieti e dolorosi di tanti storici episodi! Come saprà il nostro teatro melodrammatico rappresentare tutto l'eroico dramma dell'epoca favolosa! "

Le impressioni dinanzi alla salma di Verdi - L'Uomo nella rivelazione dell'Artista - Il moto ascendente nell'arte verdiana - Verdi e Wagner - Verdi nella storia dell'arte.

Il 27 gennaio 1901, si spegneva serenamente a Milano Giuseppe Verdi, il cantore prodigioso della nostra stirpe, l'interprete più sincero e profondo del sentimento umano, e quella morte non fu lutto nazionale soltanto, ma lutto del mondo civile.

In ogni terra, dovunque la voce del grande Maestro, col fascino della sua musica, suscitò fremiti irresistibili nelle anime, l'annunzio di quella morte si ripercosse dolorosamente; — tanto pareva che la figura possente di Verdi dovesse sfuggire alle grandi imprescindibili leggi della natura e del tempo.

E dinanzi alla salma — s'inchinarono riverenti tutti i grandi e tutti i potenti della terra, raccolti insieme in un pensiero comune di omaggio dinanzi al grande scomparso, dinanzi al rappresentante più puro e più nobile della coscienza latina.

Si prepararono e si celebrarono solenni commemorazioni ed onoranze con la partecipazione dei governi, e degli uomini più illustri nel campo dell'arte, della letteratura, della scienza.

Roma volle degnamente onorare la memoria del glorioso vegliardo; e affidò a Pietro Mascagni l'ufficio di parlare di lui. E la sera del 12 febbraio, nella grande sala dell'Associazione Artistica — presentato dal presidente don Giovanni Torlonia, — così l'autore di Cavalleria parlava del grande Maestro:

Arrivai a Milano il martedì sera e fui subito ammesso a visitare la salma.

È impossibile esprimere i sentimenti che, a quella vista, agitarono il mio cuore, come è impossibile dare forma di concetto a tutto quanto mi passò nella mente in quella ora solenne e dolorosa.

La stanza era sgombra degli usati mobili; rimanevano soltanto il pianoforte e la piccola scrivania; e là, fra le due finestre, al posto del divano, sotto il grande ritratto, era distesa la cassa che già chiudeva il corpo di Giuseppe Verdi.

Due soli ceri, ai piedi della cassa, illuminavano quella grande gloria. Restai immobile e senza respiro, cogli occhi fissi in quegli occhi chiusi per sempre, in quella fronte non più animata dal divino raggio del genio, in quella bocca non più aperta al sorriso franco e dolcissimo.

Ed il mio pensiero corse spontaneo a quei giorni indimenticabili, quando lì, in quella stessa stanza, in quel posto medesimo, avevo con Lui parlato di tante cose intorno all'Arte nostra ed avevo ascoltato tanti consigli e mi ero beato della Sua parola e del Suo sguardo; ed i miei figliuoli si erano commossi al Suo sorriso ed alle Sue carezze.

E colla mente Lo rivedevo ancora bello, nobile e fiero, mentre i miei occhi fissavano soltanto il Suo corpo senza vita.

Ma è dunque possibile?... Dalla Sua mente non uscirà mai più alcuna concezione che mantenga ed ingigantisca la fama dell'Arte nostra, la gloria della nostra Patria?... Dal Suo petto, dal Suo gran cuore non salirà mai più alcun canto che commuova il popolo nostro, che irraggi di civiltà e di entusiasmo tutto il mondo?...

È dunque possibile?...

Ahimè! Verdi è morto!... Quale anima abbandona la terra!

Verdi è morto! Ma vive ancora nel nostro pensiero e nel nostro cuore; e vivrà ancora nelle generazioni future, perchè noi sapremo educare i figli nostri ed i nostri nipoti alla religione dell'arte e del sentimento; e vivrà in eterno, finchè sussista il senso del bello e l'amore della Patria, finchè l'ultimo petto umano senta l'ultima commozione.

Verdi lascia al mondo civile un inestinguibile patrimonio d'arte e di cuore.

Eppure, non sembra vero ch'Egli sia morto. Pareva che il destino volesse, con la gloriosa esistenza di Verdi, perpetuare in mezzo agli uomini la gloria dell'Arte italiana, l'epoca grandiosa del melodramma, il periodo storico famoso del nostro teatro musicale, che diede al secolo decimonono il titolo di Secolo della melodia.

A quel periodo magnifico, orgoglio dell'Arte e dell'Italia, appartiene Giuseppe Verdi insieme a Gioacchino Rossini, a Vincenzo Bellini, a Gaetano Donizetti, per nominare soltanto i maggiori. E la storia dirà che quel periodo fu iniziato ottantacinque anni or sono col *Barbiere* e fu chiuso alla fine del secolo scorso col *Falstaff*. E dirà ancora, la storia, che Rossini nacque nel secolo decimottavo e Verdi morì nel ventesimo secolo. Oh, la potenza duratura del genio italiano, che per un secolo intero ha educato il cuore e la mente di tante generazioni!

Oggi parrebbe tutto finito, dopo la scomparsa dell'ultimo di quei grandi, se non si pensasse che di Loro restano le opere e la memoria.

E quando il mercoledì mattina, all'alba tristamente grigia del cielo lombardo, in mezzo alla folla commossa e addolorata, seguivo la bara del Maestro, ebbi nell'animo una impressione nuova e profonda di sconforto e di vuoto. Mi pareva di accompagnare all'ultimo riposo tutti i nostri grandi, mi pareva che quel feretro racchiudesse tutte le nostre glorie, tutte le speranze dell'arte nostra. Perchè, vivente Verdi, pareva che tutto vivesse: arte, genio, uomini; tanto in Lui si personificava mirabilmente ogni gloria del passato ed ogni speranza dell'avvenire.

Morto Verdi, tutto è finito, tutto è morto.

Ma solleviamo lo spirito nel ricordo di lui.

Verdi fu l'ultimo, in ordine cronologico, dei quattro grandi compositori melodrammatici del secolo decimonono; e sorse la prima volta nel campo dell'arte quando Rossini già taceva volontario ed ostinato, drappeggiandosi nel fasto e nella gloria; e Bellini era già morto prima che la sua vita raggiungesse il meriggio dell'amore e della forza; e Donizetti, già affievolito da tanti dolori e da tante sventure, doveva spegnersi, pochi anni dopo, in modo triste e crudele.

Oggi, la figura di Verdi ci appare come chiamata dal destino a riempire il vuoto e a lenire il lutto che nell'Arte e nella Patria avevano lasciato quei sommi.

All'accidia dorata di Rossini, Egli contrappose la ferma volontà e il lavoro poderoso, non infiacchito mai neppure negli anni più gravi; alla dolce esistenza di Bellini, così presto e così dolorosamente spezzata, una esistenza fiera e robusta, piena di vigore fino alla fine; alla *fiamma spenta* di Donizetti, una mente gagliarda, serena ed illuminata, rimasta intatta fino agli ultimi momenti della sua vita forte e gloriosa, troncata improvvisamente d'un colpo, come quercia dal fulmine.

Oggi, nell'esame sintetico di tutto il corso vitale di Verdi, l'ammirazione per l'Uomo e per l'Artista ci abbaglia e ci affascina, paralizzando in noi l'espressione del pensiero.

Per l'Uomo, la venerazione di tutto il mondo non diede mai un esempio più concorde e più grandioso: tutti, imperatori e re, nobili e plebei, s'inchinarono reverenti davanti a Colui ch'ebbe fermo il Carattere, nobile il Sentimento e magnanimo il Cuore. E l'atto benefico ed infinitamente generoso, che ha chiuso e coronato la Sua pura esistenza, perpetua la sua memoria nella riconoscenza dei derelitti e nell'ammirazione di tutti.

Per l'Artista, qualunque espressione di entusiasmo riuscirebbe meschina e superflua, oggi, dopo che tre generazioni hanno seguíto con animo affettuoso, commosso ed ammirato tutto lo svolgersi del Suo lavoro grande e fecondo.

Pensiamo soltanto che l'Uomo potè essere amato nella rivelazione dell'Artista.

E per l'Artista mi sia concesso un modesto e sincero tributo di devozione, coll'esprimere intorno a Lui il mio íntimo pensiero.

Nella musica di Verdi uomini e cose trovano sempre uno specchio; nelle melodie chiare e famigliari non vi ha chi non senta il riflesso di un ricordo, di una gioia, di un dolore, di un avvenimento. È la musica che corrisponde mirabilmente al sentimento umano; è la musica che riproduce idealmente la vita vissuta.

E l'entusiasmo, la commozione e la grande popolarità accolgono ed accompagnano quella musica per tutti i paesi del mondo.

Ma per noi Italiani la musica di Verdi deve rappresentare qualche cosa di più di quello che rappresenta per i popoli stranieri.

Gli stranieri ammirano in Verdi la potenza creativa, la espressione del sentimento ed il Genio poderoso che continua e rinnovella l'Arte italiana, spandendo dovunque il raggio suo fatto di luce e di gloria.

Noi, al di là dell'entusiasmo universale e spontaneo, ed anche al di là dell'orgoglio legittimo e naturale, dobbiamo fissare lo sguardo nella missione che l'arte di Verdi ebbe sempre, durante un periodo di oltre sessanta anni.

E fu missione doppiamente santa, perchè ebbe il pensiero vôlto soltanto ed intensamente all'affermazione della italianità nella politica e nella musica.

Non dirò dello spirito patriottico di Verdi, perchè non c'è italiano che non sappia quanto fascino esercitarono i Suoi canti nei cuori oppressi che anelavano il giorno della riscossa. Ma dovrò fermarmi sul concetto della italianità nell'Arte, difesa e sostenuta da Verdi fino al termine della Sua lunga esistenza ed ora abbandonata chi sa mai a quale destino.

Verdi sentì, intuì che l'Arte nostra era minacciata; e, come prima aveva raccolto l'eredità dei tre sommi Suoi predecessori, continuando quel periodo stupendo che senza di lui sarebbe stato breve quanto fu meraviglioso, così dopo si sentì chiamato alla rivendicazione dell'Arte nazionale, e la difese e la sostenne non colle parole ma colle opere Sue che segnarono sempre una ascensione portentosa.

Alle prime opere di Verdi il pubblico, pur riconoscendo la loro origine, restò quasi sorpreso davanti all'onda melodica, chiara e vibrata; ma molto più davanti ai ritmi marcati, vivaci, a volte aspri, a volte violenti. Vi fu allora chi alzò la voce contro quel genere di musica così crudo e materiale, quasi creazione di un ingegno incolto e grossolano.

Ed era, invece, la foga del Genio che prorompeva impetuosamente e tumultuosamente dall'anima grande di Verdi; ed era, forse, la voce popolare che incosciamente, nella sincera espressione musicale, precorreva gli eventi.

Tanto è vero che quando, più tardi, sopravvennero i giorni del dolore, e quando tutti gli Italiani, nell'ora dell'angoscia e del dubbio cercavano avidamente un segnacolo ideale per rianimare il loro spirito affranto, un vessillo che li conducesse sulla strada della speranza, allora tutti si serrarono uniti intorno al nome di

Verdi, intorno a quella musica, che, con la sua vivacità, con la sua asprezza, con la sua violenza, seppe infondere nuovo coraggio in ogni petto, e seppe sollevare tanto entusiasmo di patriottismo da glorificare ed eternare il nome di Verdi con simbolo del Risorgimento Italiano.

La missione politica di Verdi non poteva compiere un'azione più feconda e più grandiosa per il bene della Patria. E Verdi non trascurò mai, in nessun momento della Sua vita, di affermare l'italianità de' Suoi sentimenti. Basti per tutti l'esempio dei *Vespri Siciliani,* opera scritta per la grande Esposizione di Parigi nel 1855 ed il cui soggetto non poteva certamente essere di soddisfazione per i Francesi.

Ma se lo svolgersi della missione politica di Verdi aveva ottenuto l'unanime favore popolare, fino alla memorabile apoteosi della prima rappresentazione del *Ballo in maschera* a Roma, nel 1859, quando i grandi avvenimenti preludevano al principio della redenzione, ben altra sorte toccava alla missione artistica. Quando Verdi si guadagnava dai patriotti il titolo di *Maestro della rivoluzione*, aveva già ricevuto dai critici la taccia di *Apostata della musica italiana.*

Eppure combatteva per l'Arte e per la Patria con le armi medesime!

L'ingiuria di mancato patriottismo artistico si levò contro il Verdi dopo il *Nabucco;* ingiuria, per altro, isolata nel campo ristretto di pochi saccenti ignoranti, che nella forma nuova del melodramma avevano perduto l'usata falsariga e si erano dati a sbraitare alle calcagna del Maestro che ardiva abbandonare ogni tradizione, segnando coll'opera Sua un'epoca di assoluto regresso nell'arte. Ma quei poveretti latravano al vento. Il *Nabucco* aveva trionfato davanti al pubblico; e non c'era più critica che tenesse.

Quel regresso assoluto tanto lamentato allora, oggi rappresenta un passo gigantesco nella via gloriosa, battuta indefessamente da Verdi.

E la Sua via era quella della Gloria più pura, poichè ogni pietra miliare segnava una nuova affermazione della nazionalità artistica.

Nel lungo cammino Egli ebbe difficoltà immense e dolori infiniti; ma non conobbe dubbi, non conobbe incertezze.

Passato il primo sgomento, dopo l'insuccesso di *Un Giorno di Regno*, riprese il passo sicuro per l'erta ardita e non si fermò

più. Non sostò un attimo per le ferite della *Giovanna d'Arco* e dell'*Alzira;* non riposò per la trafittura profonda dei *Masnadieri*, quando a Londra il Suo nome fu coperto di obbrobrio: neppure il gran dolore del *Simon Boccanegra* arrestò la Sua corsa ascendente. Senza degnare di uno sguardo i maligni che inneggiavano al tramonto della Sua stella, dopo venti opere rappresentate in tutta Europa, proseguì sereno per la sua via, e si assise sulla vetta della gloria nel 1871, dopo l'*Aida*.

Quale cammino aveva Egli percorso!

Dalle prime opere, dove la Sua giovane e forte fantasia aveva fatto traboccare la piena dell'ispirazione, e dove già la natura propria cominciava a sopraffare la prima origine e la tradizione della scuola, parte il periodo lunghissimo che arriva alla *Battaglia di Legnano* e racchiude in sè tutte le opere di stile patriottico, dai malevoli di allora chiamate *opere di occasione*, ma dalla storia annoverate tra quelle che seppero formare e completare l'Uomo e l'Artista. Poi altro periodo iniziato con la *Luisa Miller*, e chiuso col *Ballo in maschera* e che contiene fra le altre il *Rigoletto*, il *Trovatore* e la *Traviata*. E dopo, *La Forza del Destino* ed il *Don Carlos* che preparano l'*Aida*.

V'è chi assegna *La Forza del Destino* al secondo periodo verdiano: io, invece, la trovo, forse più del *Don Carlos*, vicina all'*Aida*. A mio giudizio, la *Forza del Destino* è l'unica opera di vera transizione in tutta la produzione di Verdi; e la sua grande fortuna popolare deve ricercarsi nella freschezza e nella sincerità dell'ispirazione, quasi l'ultimo guizzo della impetuosità balda e giovanile, accoppiata (per quanto non sempre con sufficiente equilibrio) ad un principio di forma più nobile e più aristocratica.

Per contro, la mancata fortuna del *Don Carlos* deve attribuirsi alla forma già resa perfetta e che pare che abbia completamente guadagnato la cura dell'Autore a scapito palese della ispirazione. Altri vuole incolpare della impopolarità del *Don Carlos* il libretto prolisso e senza un interesse vero e proprio; altri ancora affibbia a Verdi la pecca di aver voluto, a Suo danno, imitare Meyerbeer.

Posso, forse, trovarmi d'accordo con chi ha la prima opinione; non mai con chi professa la seconda. Bisognerebbe dimenticare del tutto l'*Aida*, che è presente a tutti e che riunisce nella sua essenza la forma elettissima, più completa del *Don Carlos*, e l'ispirazione pura e sincera, lasciata libera nuovamente dalla fantasia sempre fresca, sempre feconda.

Molti credono alla falsa ed irriverente leggenda che Verdi, fin dopo l'*Aida*, non avesse una salda cultura musicale ed ignorasse perfino i nuovi procedimenti tecnici e non si accorgesse nemmeno dei mutamenti di gusto del pubblico.

Davanti ad una simile eresia si resta sgomentati.

Si parla di cultura musicale e si dimenticano tutte le concezioni complesse ed organiche uscite dalla mente di Verdi; si discute di procedimenti tecnici e si disconosce la partitura del *Rigoletto*, il cui solo elemento orchestrale costituisce un tesoro, e non si pensa alla *Traviata*, al *Ballo in maschera* e sopratutto al *Don Carlos*, che di nuovi procedimenti tecnici di armonia e di strumentale ha dato una vera ricchezza all'arte; si accenna ai mutamenti del gusto del pubblico e pare non si sappia che di quel gusto fu, per la massima parte, arbitro Verdi stesso.

Ma mi fermo trepidante e penso che forse a tutto questo si è voluto dare una significazione speciale che sfugge alla impressione prima ed improvvisa...

Non tarderò a rispondere anche a questo caso.

Intanto possiamo dire che non si può negare a Verdi quel continuo moto ascendente che è la caratteristica precipua di ogni Artista superiore, e che per il volgo rappresenta la cultura *finalmente* acquistata da Colui che prima creava con incoscienza. Ed a Verdi, più di ogni altro, dobbiamo assegnare maggiore titolo di pregio, poichè raggiunse un'altezza mai conquistata da altri.

Il suo Genio nell'ascensione luminosa sempre più si ingrandì e si purificò.

Lo abbiamo veduto toccare la vetta gloriosa dopo il lungo cammino che ho diviso in tre periodi. E non ho voluto dire in tre *maniere*, perchè nel complesso della produzione verdiana non possiamo e non dobbiamo parlare mai di *maniera*, vinti dalla espressione costante e sincera di ogni situazione e di ogni sentimento.

Lo abbiamo veduto compiere l'aspro viaggio, incurante nell'apparenza di ogni qualunque cosa, quasi sprezzante della buona come

della cattiva fortuna; ma Egli era troppo in alto e noi non potevamo scorgere il lampo dei Suoi occhi, non potevamo ascoltare i palpiti del Suo cuore. Da quali sentimenti mai era agitata l'anima Sua randissima ?

Ah, la santa missione dell'italianità dell'Arte!

Verdi dall'alto scorgeva un altro forte che saliva al pari di Lui l'erta della gloria e comprendeva che presto anche quel forte avrebbe guadagnato la vetta; e quel forte non era italiano e combatteva anche lui per la gloria del suo paese e per la nazionalità dell'arte sua. Verdi ammirò la potenza del Suo emulo, lodò il nobile scopo del Suo poderoso lavoro, ma non si stancò di camminare, di salire, fino a quando ebbe la certezza di avere posto al sicuro il retaggio lasciatogli dai Grandi Padri, la più grande ricchezza dell'Arte d'Italia. Non per sè, chè fu l'Uomo più lontano di tutti dalla vanità e dall'ambizione, ma per la Gloria del Suo paese, Egli, rimasto ormai solo alla tutela di questa Gloria, volle vincere e vinse.

E dopo l'*Aida* restò muto per molti anni, e parve assorto nei più íntimi pensieri.

Pensava forse che la Sua alta missione fosse compiuta; pensava che dal Suo germe per tanta strada seminato, dovessero sorgere i giovani; pensava che sull'orma così profondamente tracciata dalle Sue ultime opere, i nuovi venuti potessero muovere il passo per la via della Gloria...

Ma, ahimè! i giovani tardavano. E Verdi trepidava, perchè il suo occhio vigile scopriva i continui e giganteschi progressi del Suo forte emulo ed il Suo cuore lo sentiva già penetrare nelle viscere della Sua terra.

L'anima Sua ebbe forse un senso di timore per l'avvenire dell'arte italiana, o dubitò soltanto della fede degli Italiani?... Oppure la Sua coscienza Gli rammentò che l'opera Sua non era per anco compiuta?...

Dopo sedici anni di silenzio, Verdi ricomparve sul campo dell'arte coll'*Otello*, che stupì il mondo intero per la potenza della concezione, per la esuberanza della melodia sempre calda e sempre sincera, per la magnificenza della forma di una nobilità senza pari e sopratutto per la espressione dei sentimenti umani, per quella espressione che i vecchi ritrovavano ancora dopo tanto tempo, e che i giovani della nuova generazione udivano estasiati per la prima volta.

Oh, come tutti i cuori italiani, in quella sublime commozione, riacquistarono la fede nell'arte italiana!

Ancora una volta Verdi, divinamente ispirato, aveva esercitato la Sua santa missione.

Allora sorsero i tristi a rivelare agli ingenui che, finalmente, Verdi aveva piegato la testa all'invasore vittorioso ed aveva pagato il Suo tributo alla influenza straniera.

E già, dopo l'*Aida*, qualche sommesso mormorìo aveva dato motivo ad una simile, per quanto più timida, insinuazione.

Ah, gli stolti! Rinnovavano nella loro incoscienza e nella loro ignoranza l'accusa lanciata allo stesso Verdi quarantacinque anni prima, dopo il *Nabucco*.

Solamente, nel 1842, l'accusa di mancato patriottismo artistico assumeva la gravità di una profanazione all'Arte nazionale, poichè il sentimento della patria era grande e vivissimo in ogni petto; mentre nel 1887 l'accusa si ripeteva quasi con compiacenza, come se fosse un bene il vedere la nostra Gloria più pura aggiogata al carro dello straniero.

Oh, povera patria!

Ma, grazie al cielo! l'*Aida* e l'*Otello* vivono più a lungo delle asserzioni stupide degli uomini di mala fede, che sono i maligni, e degli uomini in buona fede, che sono gli ignoranti; vivono e vivranno come prova incontestabile della suprema affermazione di Verdi nella nazionalità dell'arte e come documento inoppugnabile del progresso costante di Lui che ha guidato tutta l'evoluzione musicale italiana per più di mezzo secolo.

Senza dubbio, Verdi non ha mai trascurato in tutta la Sua vita artistica nessuno studio, nessuna indagine che lo mettesse nella condizione di acquistare ogni segreto delle nuove teoriche e delle nuove riforme, da qualunque parte esse venissero; e chi scrive queste parole può assicurare che nessuno più di Verdi era al corrente di tutto il movimento artistico d'Italia e delle altre nazioni. Con tutto ciò, Egli fu e rimase sempre sinceramente e mirabilmente italiano.

Ma la missione artistica di Verdi non aveva ancora raggiunto il suo termine.

Sorsero i giovani.

Verdi li seguì ansioso e pieno di speranza nei loro primi passi.

Ahimè! Il suo gran sogno non si realizzava. I giovani battevano falsa strada. Egli vedeva resa quasi infeconda tutta l'opera Sua; vedeva il vero pericolo per il Teatro nazionale. Ebbe l'idea di ammonire gli erranti, di richiamarli sul retto cammino, di salvarli e di salvare con loro l'avvenire dell'arte italiana.

Sapeva di essere vecchio per gli anni, ma sentiva di essere ancora forte e gagliardo e comprendeva che non sarebbe riescito a vincere la febbre, la vertigine del lavoro.

Era ancora la sua santa missione!

All'età di 80 anni, Verdi col *Falstaff* offrì il più meraviglioso esempio di potenza intellettuale e diede al Teatro melodrammatico il più nuovo, il più ardito ed il più giovanile indirizzo artistico...

Non è possibile riportare il pensiero a quel giorno memorabile, oggi che Verdi è morto, senza sentirsi spezzare il cuore! Ciò che non può dire la mia povera parola, lo dice la commozione che in questo momento ci unisce tutti e tutti ci affratella nel dolore della patria nostra che piange il suo Prediletto!...

L'ultima prova del Suo sentimento d'italiano volle darla nell'età di 86 anni con vigoria e con fede eccezionali. E l'ultimo suo canto non fu per il Teatro.

Verdi aveva già scritto nel 1874 la *Messa di Requiem* per Manzoni. Nella composizione della *Messa*, parve che si informasse ai concetti estetici di Pietro Lichtenthal e poi lasciasse libero il corso alla Sua fantasia, al Suo sentimento. Onde è che ogni parola, ogni frase trovò una sincera e fedele rispondenza nella espressione musicale; talchè l'effetto prodotto fu così grande e così intenso da esaltare tutti gli animi.

Giunto agli anni più gravi della sua esistenza, volse nuovamente il pensiero alla religione; ma non volle in alcun modo curare i nuovi precetti, i dommi e le riforme che oggimai disciplinano la musica da chiesa. Insofferente come sempre di ogni formula, diede l'ultimo esempio di italianità artistica, e serenamente scrisse i *Pezzi Sacri* con quella stessa espressione di sentimento che gli era naturale, e che nel genere devoto e pio assume un carattere specialissimo che innalza lo spirito al Cielo.

Verdi, che rimane nella Storia dell'Arte come il più forte, il più sincero ed il più efficace interprete del sentimento umano

e del sentimento drammatico, volle abbandonare gli uomini e la terra con l'anima piena della preghiera e della pietà.

Fu l'ultimo, santissimo segno della Sua missione di Artista e di Uomo; fu l'ultimo ammonimento; fu l'ultimo retaggio che va ad accrescere il patrimonio immenso di Arte e di Cuore che il Grande lascia alla Patria. Così valga quell'ammonimento a rinnuovare gli uomini già infiacchiti, a fecondare gloriosamente l'Arte nostra ormai impoverita, guidando tutti alla meta cui Egli mirò sempre con tutte le sue forze, che fu il sogno di tutta la Sua vita pura ed illibata: *l'italianità nell'Arte!*

Ogni battaglia sarà allora combattuta e vinta nel nome immortale di *Giuseppe Verdi.*

MASCAGNI GIORNALISTA

Lettere di un Maestro di musica - Come si scrive un'opera - L'editore, il librettista, il pubblico.

Mascagni giornalista! Se si potessero raccogliere gli articoli scritti da Mascagni e pubblicati nei varî giornali del mondo vi sarebbe da formarne parecchi volumi. Quante polemiche d'arte non ha egli sostenuto co' suoi avversari e quanti opuscoli a proposito dei diritti d'autore, della legge sulle opere intellettuali!

E i suoi articoli sono tutti interessanti, perchè Mascagni sa tenere egualmente bene in mano la bacchetta del direttore d'orchestra come la sferza del polemista.

Una delle cose più simpatiche di Mascagni giornalista, è un articolo dal titolo: " *Come si scrive un'opera* " (dalle " Lettere di un Maestro di musica ") pubblicato anni or sono nella *Lettura*.

La figura del maestro di musica alle prese coll'editore, col librettista, col pubblico, non potrebbe essere delineata con più precisione di tòcco.

Riassumo più brevemente che mi sarà possibile l'articolo bellissimo.

Milano, 16 settembre.

" *Carissimo,*

Sono partito improvvisamente senza salutarti, senza neppure avere la possibilità di scriverti un rigo: ma non ho colpa: un telegramma dell'editore... che mi chiamava d'urgenza a Milano, mi ha obbligato a partire col diretto della notte, dandomi appena il tempo di buttare

nelle valigie il manoscritto che tu sai, perchè ho subito intuito che qualcuno si era ricordato di me e della mia povera opera cresciuta al sole del mio entusiasmo, anzi del nostro entusiasmo; perchè anche tu ami questa musica mia fatta di sincerità e di fede.

Sono arrivato stamane e sono corso subito allo studio dell'editore, col prezioso fardello sotto il braccio. Le mie previsioni si erano avverate: si trattava proprio di un contratto per un'opera. È inutile che ti dica delle condizioni finanziarie; sai bene che cogli editori non è possibile trattare; bisogna accettare i patti che ci fanno, oppure cambiar mestiere. Voglio dirti invece qualche cosa intorno alle condizioni artistiche; perchè, vedi, se tanto grande è stata la mia gioia nel sentirmi offrire questo nuovo contratto, dopo tutte le speranze germogliate, inaridite e rigermogliate nel mio cuore, altrettanto grande è stata la mia delusione quando ho saputo che mi si imponeva un libretto.

Capisci? Tutto il mio castello di speranze è crollato in un baleno: non più il mio bel libretto col quale ho vissuto, ho sofferto, ho palpitato: non più la mia povera musica che mi costa tanta parte di mente, di cuore, di giovinezza; tutto, tutto deve essere abbandonato, dimenticato. Capisci? Fino od oggi ho sognato: l'idea è un sogno, la fede, la coscienza non sono altro che sogni.

Vedi: io ho una fede in arte (e tu lo sai; hai la stessa fede), ma l'editore ne ha un'altra. Credi tu che l'affamato possa convertire alla fede sua colui che gli getta un tozzo di pane? Ma credi che non abbia tentato tutti i mezzi per convincere l'editore che era inutile darmi un libretto, quando io gli portavo libretto e musica?

Ad ogni mia nuova insistenza egli rideva e si schermiva, continuando a dirmi che il pubblico vuole tutt'altra cosa di quella che i giovani vagheggiano con la testa nelle nuvole.

Ho fatto di tutto per indurlo a leggere il mio libretto: ci ha messo sopra gli occhi appena appena e poi lo ha buttato sullo scrittoio tentennando la testa ed esclamando in tono allegro: " Poveri illusi! "

L'ho scongiurato a voler sentire almeno qualche brano della mia musica; e mi ha risposto che il suo tempo era prezioso e che, se tenevo tanto a quella musica, l'adattassi al nuovo libretto.

Capisci? Lo vedi tu qual è la fede degli editori? Essi si fissano sopra i libretti, sopra i soggetti: trovato il soggetto a sensazione, che abbia un titolo suggestivo, che possa commuovere, tutto è fatto: la musica non è che un semplice *passe-partout* da applicarsi all'effetto del dramma.

Sono rimasto lì impalato, con la gola secca secca, mentre qualche luccicone mi cascava giù dagli occhi e andava a battere sullo spartito che teneva fra le mani. E le mani, le mie povere mani, che con tanta

fermezza avevano riprodotto in quelle pagine il mio sentimento ed il mio pensiero, tremavano, tremavano anche loro, come tremava il cuore.

L'editore si è affrettato a ridarmi un poco di animo, assicurandomi che il libretto propostomi (vale a dire impostomi) era proprio adattato al mio temperamento; ed ha speso una buona porzione del suo tempo prezioso per magnificarmelo, mentre mi dava appuntamento per domani per sentir leggere dal poeta il suo lavoro.

. . . . . .

Milano, 21 settembre...

. . . . . .

Poi il poeta ha cominciato la lettura del suo libretto.

Non saprei, in verità, darti una precisa idea di questo lavoro, nè dirti con esattezza quale sia stata la mia impressione di ciò che ho ascoltato; forse perchè la mia attenzione era attratta, più che dalla parola del poeta, da una specie di messa in iscena, che mi è apparsa come preparata da lunga mano ed eseguita alla perfezione.

Il librettista leggeva con enfasi straordinaria, mentre l'editore con una mimica strana ed espressiva, cercava di sottolineare i punti salienti del dramma; e, via via che la lettura procedeva, l'uno e l'altro s'infervoravano sempre più, arrivando all'entusiasmo, alla commozione, con relativo tremolio nella voce e con non meno relativo luccichìo negli occhi.

Ti confesso che non mi sono domandato se tutti e due avessero avuto in animo di ingannare me, oppure il pubblico, o anche sè stessi; ma il fatto sta che, alla fine, ho creduto bene anch'io di commuovermi per educazione.

D'altra parte, mi è sembrato che il libretto contenga delle situazioni forti ed impressionanti, situazioni create a bella posta per fare a meno della musica, secondo il gusto moderno del nostro pubblico.

Vedi: il pubblico italiano, in materia di melodramma, si è formato un criterio e si è accomodato una coscienza da renderlo assolutamente sereno e tranquillo nel suo giudizio; per lui la musica seria è quella dei forestieri: la nostra è robaccia; del musicista d'oltre Alpe sa ammirare ogni e più recondita battuta e ne sa approfondire e lumeggiare ogni intima intenzione; del maestro indigeno non trova conveniente occuparsi con qualche importanza, bastandogli di mostrarsene soddisfatto se non ha guastato con la sua musica una bella situazione drammatica, e se è riuscito a bagnare gli occhi delle signorine con una canzone napolitana, ripetuta poi e sempre dal dilettantismo meccanico ed umano.

Hai mai osservato ai due atteggiamenti diversi ed opposti che anima il nostro pubblico quando va al teatro per un'opera di un autore il cui cognome finisce in *ti*, con *zeta*, con *acca* o con due *erre*; e quando ci va per un autore il cui cognome termini volgarmente con una vocale?

Osserva e poi me ne dirai qualche cosa.

Durante la lettura del nuovo libretto, attraverso la commozione più o meno sincera del poeta e dell'editore, quanti raffronti sono passati per la mia mente. Come farò? . . . . . .

Anticoli di Campagna, 5 maggio.

. . . . . .

Quanto c'è voluto per arrivare fino quassù col mio povero pianoforte! Credo che si farebbe più presto e meglio se si dovesse andare a Londra o a Pietroburgo. E dire che siamo così vicini!

Basta, dopo tutto sono riuscito ad installarmi bene, in una buona camera, piena di aria e di sole; e conto di mettermi subito al lavoro, augurandomi che questa dolce solitudine abbia la virtù di dare al mio spirito la dolcezza dell'oblio.

Dolcezza melanconica, in questo caso; poi che nell'invocato oblio debbo vedere sommergere i più cari ricordi, le più gioconde speranze.

Pazienza e coraggio. . . . . .

. . . . . .

Anticoli di Campagna, 14 maggio.

Mio caro amico,

È impossibile!

Ecco tutto quello che ho da dirti, dopo otto giorni di tentativi continui, quanto inutili: è impossibile!

Io non sento i personaggi, non sento l'ambiente, non sento nulla, proprio nulla. Al mio spirito tutto appare vuoto, senza scopo, senza una linea, un filo conduttore dell'azione; la quale si presenta sconnessa, tenuta a mala pena insieme da episodi insignificanti, buoni soltanto a portarla in fondo, all'ultima scena drammatica, veramente e tragicamente forte; ma che, mi sembra, arriva troppo inaspettata, troppo impreparata. E, se pure fra i tanti episodi si trovi qualche situazione di una certa efficacia e di un certo effetto, non so come riuscire ad imbastirci sopra un po' di musica, data la meschinità della forma e la povertà assoluta del contenuto letterario.

. . . . . .

Anticoli di Campagna, 30 maggio.

Mio buono e caro amico,

La tua lettera fu un balsamo per tutto il mio essere.

Non ti ho risposto prima, perchè volevo darti la lieta notizia della mia guarigione e della tua vittoria di medico di malattie morali ed immaginarie.

Come sei stato preciso e logico nella tua bella lettera! E sei stato veramente profeta.

Ma parliamo allegramente oggi che tutto il male è finito e che vedo già i miei scarabocchi sgambettare in su e in giù, a traverso il pentilineo dei fogli rimasti fino a ieri vergini ed inutili.

Sì, mio caro: ho già scritto due scene della nuova opera e credo che non siano riuscite punto male.

Le ho buttate giù fra ieri ed oggi. Tu sai già come io sia veloce nello scrivere, quando ho già pensato. E questa volta è stato veloce anche il concepimento.

Ti dirò: con tutta la tenacia dell'animo, mi diedi a leggere ed a studiare il nuovo libretto: l'avevo letto prima almeno duecento volte: ma l'avevo sempre letto col cuore indispettito e con la mente distratta. D'altronde mi sentivo urtato da tutte le deficienze del lavoro poetico, deficienze sparse con mano troppo prodiga; e non ero capace di fissarmi i versi nella memoria.

Lo so, tu mi hai visto lavorare con un libretto completo, perfetto, nel quale tutto era stato vagliato, scelto, accettato. Allora per me è un'altra cosa: allora mi chiudo nella mia stanza ed a voce alta declamo i versi, esprimendone marcatamente il senso, calcando sugli accenti, scandendo con esattezza le parole piane e quelle sdrucciole, dando alla voce tutte le inflessioni volute dal poeta; e ripeto questa operazione (che non è punto breve nè facile, come potrebbe parere) tante volte quante ce ne vogliono per farmi ritenere nella memoria tutto il libretto con tutte le sue sfumature di espressione.

Poi mi metto al pianoforte; e, possedendo già completamente lo spirito del soggetto ed il colore dell'ambiente, con tutta la serenità mi accingo alla composizione musicale.

Si capisce che, a questo punto, ogni sistema ed ogni volontà non hanno più alcuna ingerenza: non si potrà mai sapere, come si fa la musica bella, per la semplice ragione, che non si sa ancora come si fa quella brutta.

Ma credo fermamente, che il metodo della mia preparazione valga, almeno, ad interpretare giustamente, le intenzioni del drammaturgo e del poeta.

Nel caso attuale, con questo libretto, la preparazione si presentava impossibile, date certe scene espresse con poesia telegrafica e quasi inafferrabili, e dati certi squarci di lirismo contorto e butterato dal vaiuolo.

Senza dubbio, una parte di ciò, è colpa mia, perchè accettai il libretto troppo presto ed incondizionatamente. Ma credo di avere rimediato scrivendo all'editore e dicendogli con tutta franchezza che, così come sta, il libretto non è musicabile.

L'editore mi ha subito risposto, riconoscendo tutto il mio diritto di far cambiare ciò che non mi piace, e mi ha annunziato l'arrivo del poeta qui, in Anticoli. Nello stesso tempo, mi ha esortato ad essere calmo ed a fermarmi per il momento ai soli punti, che sono di mia soddisfazione.

. . . . . .

Anticoli di Campagna, 22 giugno . . .

. . . . . .

Ed ora il libretto è modificato secondo le mie intenzioni; il poeta è ripartito per Milano ed io mi butto a corpo morto sul lavoro.

Però, ne ho passate sai, in questi giorni: ne ho passate di tutti i colori. È un bel tipo quel librettista: per lui tutto è facile, tutto è rimediabile a prima vista; ma poi sta attaccato al suo lavoro come un'ostrica al guscio e non intende sacrificare nulla.

Quando gli ho mostrato un brano lirico, facendogli toccare con mano che alcuni versi non combinavano negli accenti cogli altri, si è messo a ridere e mi ha tacciato d'ingenuo, citandomi lì per lì una quantità di esempi, nelle opere moderne, dove gli accenti del verso non hanno nulla a vedere con quelli della musica.

Ho dovuto riconoscere la verità di quanto affermava e non ho potuto fare a meno di esprimergli la mia ammirazione per la prontezza e la esattezza delle sue citazioni. Ma, tu lo sai, con la mia coscienza non transigo.

Quando gli ho fatto capire che per la espressione efficace di una certa scena, mi occorreva un ritmo diverso da quello che aveva adoperato, sai cosa mi ha risposto? Mi ha risposto che componessi a piacere la musica: egli poi penserebbe ad adattarci le parole.

Tutto questo per convincermi che l'estro del compositore può benissimo germogliare anche senza l'aiuto della parola.

Ma tu già immagini ch'io non mi sia lasciato punto convincere. Il povero librettista veniva proprio a toccarmi nel punto debole. Ti ricordi le nostre discussioni dell'anno scorso?

Il guaio fu che, se il poeta non mi convinse menomamente, io non fui capace di convincere lui in nessun modo. Allora cominciò per tutt'e due un periodo stranissimo di musoneria e di mutismo: ci guardavamo feroci, quasi studiassimo vicendevolmente la mossa propizia per scagliarci l'uno contro l'altro e per divorarci; se uno di noi, ad un dato momento, tentava di riprendere la discussione, era subito sopraffatto dalle grida dell'altro che non voleva più sentir parlare di nulla.

Nota che questo periodo di mutismo era stato preceduto da una discussione così furiosa, da urli così indiavolati, che tutti i buoni paesani si erano riuniti sotto le finestre coi volti atteggiati alla più sincera meraviglia ed al più evidente spavento.

Intanto, siccome la situazione non tendeva a migliorare ed io non ne potevo più, decisi di telegrafare all'editore. E fu una vera fortuna: l'indomani il librettista ricevette un telegramma e da quel momento si chiuse nella sua stanza senza dirmi nulla: non lo vidi per un giorno e mezzo; ma dubitando che mi scappasse di nascosto, spiai continuamente la sua porta e fui sicuro che non era mai uscito.

Finalmente una sera, dopo l'Ave Maria, mentre stavo ancora nel corridoio, lo vidi uscire con una faccia abbastanza comica, un misto di rabbia e di soddisfazione, e dirigersi tragicamente verso di me con dei fogli di carta in mano.

Capii subito e rientrai nella mia stanza lasciando aperto l'uscio: il poeta mi seguì e lugubremente pose i fogli sul tavolino.

Aveva fatto tutto, aveva finito, ed era proprio quello che volevo. Inutile dirti che facemmo pace cordialmente e che ci lasciammo come due fratelli.

Intanto l'editore insiste nel chiamarmi a Milano ed io ci andrò. Non fa nulla se l'opera non è finita; le due scene che mancano le comporrò, in un batter d'occhio, quando sarò solo.

. . . . . .

Milano, 3 settembre. . .

. . . . . .

Quale delusione e quale avvenimento!

All'ora stabilita mi sono recato al suo studio, dove tutto era già disposto per la udizione della mia opera. L'editore era circondato da altre quattro persone, fra le quali ho subito riconosciuto il librettista,

che mi ha presentato all'impresario, al direttore d'orchestra e al direttore di scena del teatro che dovrà accogliere, per la prima volta, questo mio lavoro.

Il pianoforte, un magnifico Erard a coda, era aperto; ed io, senza preamboli, mi sono subito seduto, facendo atto d'incominciare.

Un movimento simultaneo, fatto con discreto rumore dai miei quattro ascoltatori, mi ha obbligato istintivamente a voltarmi: tutt'e quattro avevano tirato fuori l'orologio ed ora restavano silenziosi, cogli occhi sulle copie del libretto di cui ciascuno era fornito.

Non ho afferrato subito la manovra, ma l'ho capita dopo.

Non voglio indugiarmi a ripeterti la scena che mi ha nauseato; ma ti dico semplicemente che quei signori hanno giudicato l'opera mia, non già col sentimento del loro cuore e col criterio del loro cervello, ma unicamente col movimento del loro cronometro.

Per questa brava gente un pezzo di musica che dura cinque minuti ha più valore di un altro che ne dura dieci.

Non sto poi a dirti tutte le osservazioni che mi hanno fatte. Una sola ti basterà come esempio delle altre che taccio.

All'editore è piaciuta assai la *sortita* del baritono nel primo atto; e gli è dispiaciuto di non averla più ritrovata nel corso dell'opera; poi, mostrandomi la copia del libretto che aveva sempre tenuto fra le mani, mi ha indicato un segno in lapis rosso al finale del secondo atto e mi ha suggerito di riprodurre in quel punto la frase che gli aveva lasciato così buona impressione.

Io non sapevo cosa dire; già mi pareva anche di non comprendere bene; ero come trasognato.

L'editore ha continuato paternamente a consigliarmi, facendomi intendere che, quando si ha la fortuna di trovare per combinazione un bel motivo, bisogna saperne approfittare ed avere l'abilità di condirlo con tutte le salse, servendolo poi a dosi giuste in qua e in là.

Non ne potevo più e gli ho fatto audacemente osservare che la situazione del primo atto, quella che mi aveva dettato la frase in questione, non si riproduceva più nel libretto, nè al finale del secondo, nè altrove; e che quindi il ripeterla fuori di posto avrebbe rappresentato una mancanza di senso comune.

" Senso comune? — ha gridato allora l'editore. — Ma lei crede sul serio che il pubblico pensi al senso comune, quando va a sentire un'opera? "

Ed ecco la fede che si ha nel pubblico!

Io, ormai, ero fuori di me e non capivo più nulla; fino al punto che ho accettato macchinalmente una copia del libretto, dove, sul margine di ogni pagine stanno segnate in rosso tutte le modificazioni che debbo apportare alla mia musica.

Milano, 16 febbraio...

. . . . . .

Si va in iscena il 22; ma tu vieni subito: parti appena hai ricevuto questa mia; ti prego.

Non ne posso più! Dio, Dio, cosa ho mai fatto?! Se la mia povera testa non scoppia, è un miracolo. Sono solo, senza aiuto, senza consiglio, senza conforto alcuno. Vieni almeno tu a darmi la forza di resistere.

Dove è più la mia musica? dove è il concetto voluto dalla mia mente? Io non riconosco più nulla. E neppure tu, sai, potrai riconoscere l'opera mia. Sentirai che strazio ne hanno fatto. Ora non sono più io che ci metto le mani: sono loro, tutti loro: l'editore, il maestro d'orchestra, il maestro dei cori. Cambiano, tagliano, trasportano a volontà. Pensa che il direttore d'orchestra ha avuto il coraggio di manomettermi la partitura, ed ha detto forte ai professori che correggeva. Ed io ho dovuto star zitto. E mi ha anche cambiato in due punti l'armonia!

Io non posso dire nulla; mi hanno condannato al silenzio ed alla immobilità. Tutti comandano meno io!

Ad ogni prova che si succede, trovo qualche novità. E non ti dico nulla di ciò che fanno sulla scena. Tutto alla rovescia di come avevo immaginato io, nella solitudine della mia stanza, quando il concetto generale del lavoro si affacciava per la prima volta alla mente.

Ma che cosa c'è più di mio, ora in quest'opera?

Tu mi dirai che esagero; e forse è vero; ma come sono brutti questi momenti: io non so più rendermi ragione di nulla. Non dormo più, non mangio, cammino barcollando, e davanti agli occhi ho certamente un velo.

Ieri sera l'editore mi diede le più rosee speranze per il mio avvenire, e mi accennò ad un probabile nuovo contratto.

Si dimostrò assai contento di avermi trovato saggio, remissivo e mi disse che l'opera, così aggiustata, non potrà fare a meno di riportare un brillantissimo successo.

E sia pure! Ma dove è più il mio lavoro?

Così, mio caro, si scrivono le opere per gli editori.

Ti aspetto presto, si va in iscena il 22...

. . . . . .

PAGINE SPARSE

Mascagni e Gandolin - Una tragedia spiritica in musica - Le ultime lettere del valoroso pubblicista.

Uno degli amici più cari al Maestro fu Luigi Arnaldo Vassallo, il pubblicista valorosissimo, così presto rapito al giornalismo, alla famiglia, agli amici. E in verità, *Gandolin* ricambiava con eguale intensità d'affetto il Maestro per quella stessa affinità elettiva, che riuniva insieme due temperamenti egualmente geniali.

Gandolin prendeva vivo interesse ad ogni nuovo lavoro del Mascagni, il quale, assai volentieri, ascoltava le opinioni e i consigli dell'amico.

Ciò che il pubblico ignora è che *Gandolin*, in quel periodo in cui con tanto fervore si dedicò agli studi spiritici, scrisse per Mascagni un libretto in versi, che il Maestro cominciò a musicare.

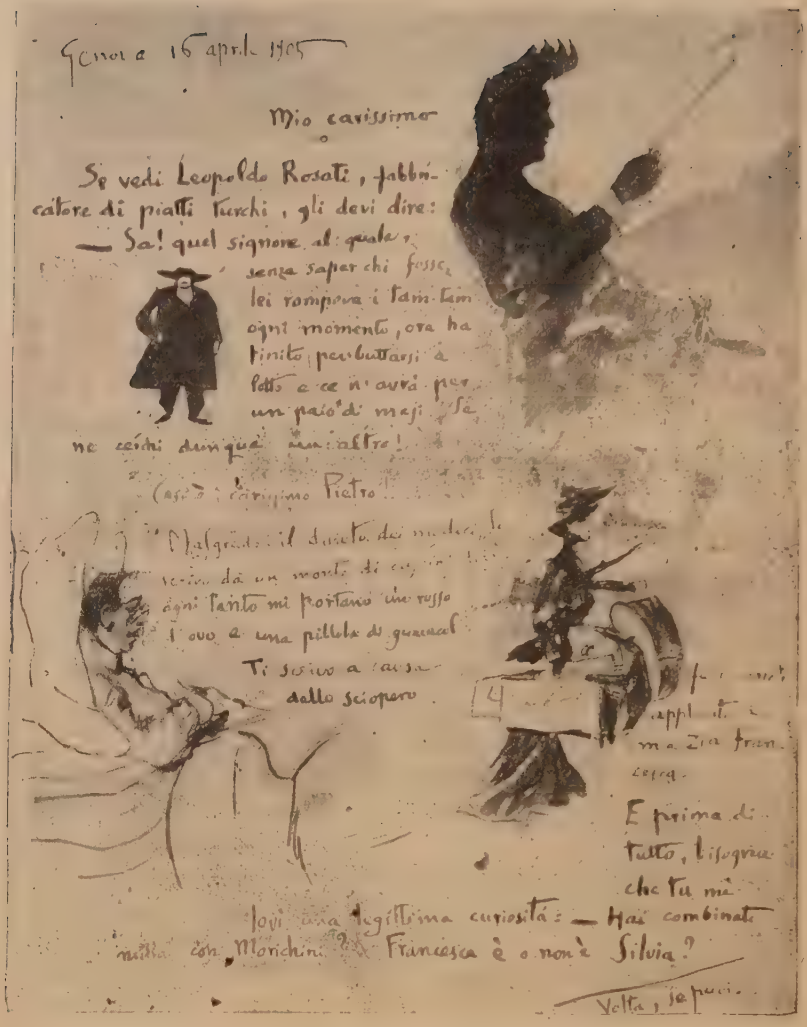
Fu nel gennaio del 1899 che Mascagni ricevette a Pesaro il libretto inviatogli da *Gandolin*. In quel tempo il Maestro attendeva febbrilmente alla composizione delle *Maschere*.

Il soggetto non dispiacque al Maestro, il quale così scriveva da Pesaro alla signora Lina, che, a quell'epoca, trovavasi a Livorno:

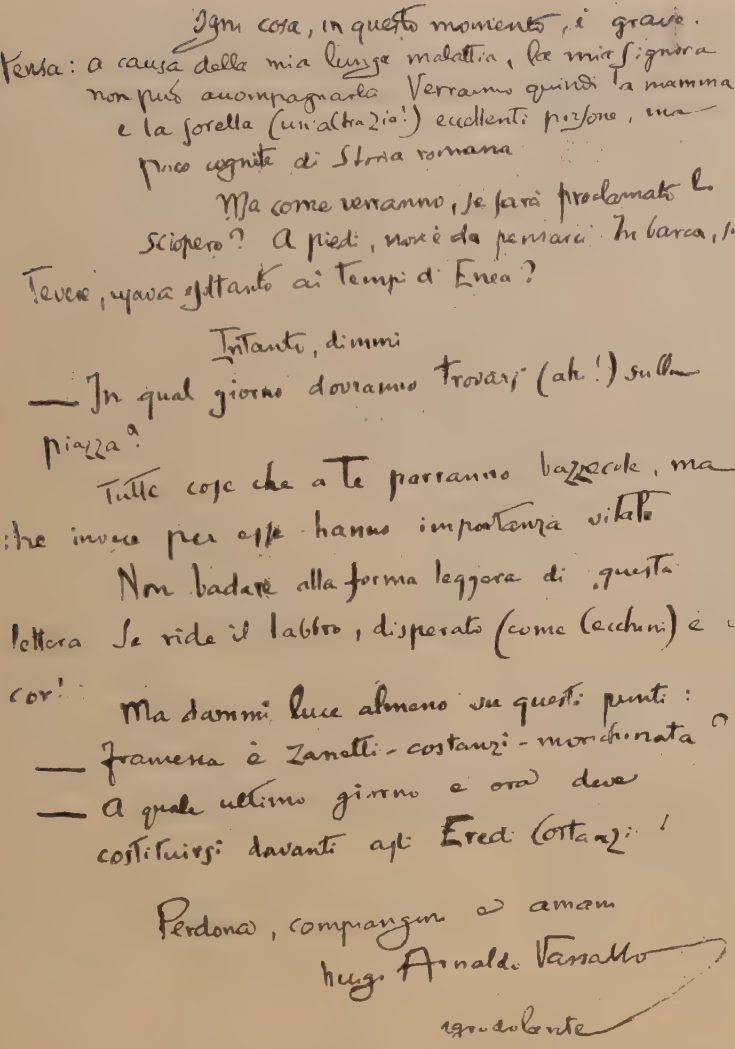
. . . . . .

" Il libretto di *Gandolin* è assai interessante. Ha per titolo: *Spiritismo*. Te lo narro alla buona, in poche parole:

" Siamo nel ricco appartamento del conte Valfreda, spiritista convinto, che raccoglie attorno a sè parecchi cultori di scienze spiritiche e tutti i *mediums* più celebri del tempo.



" Il salone nel quale la scena si svolge, è di una grande eleganza nelle sue linee architettoniche e nelle sue decorazioni, ma altrettanto semplice nell'arredamento: un gran tavolo nel centro, e molte sedie intorno. Una folla di adepti occupa già l'ambiente; sono persone di tutti i ceti, di tutte le età. In attesa del conte di Valfreda, che tutti chiamano il " Maestro, " il suo segretario fa gli onori di casa e riceve gli ospiti. Ed ecco entrare per la prima volta due sposi: lei (" Maria ") è giovanissima e delicata; lui (" Gior-



gio ") un uomo maturo, ma di forte costituzione. È passato da poco a seconde nozze, e " Maria, " la sposina, è stata giudicata come un'eccellente *medium* per la sua straordinaria sensibilità nervosa.

" Durante la riunione, ella dovrà dar prova di questa sua qualità, ed è alquanto turbata, per quanto sia una credente sincera delle dottrine spiristiche. " Giorgio," invece, assolutamente scettico e deride in cuor suo la gente che gli sta attorno.

" Il conte di Valfreda, il " Maestro, " entra. Tutti si alzano in piedi e lo salutano con deferenza. Cominciano subito gli esperimenti: un *medium* si asside sulla poltrona; si spengono i lumi e la scena rimane appena rischiarata da una fioca luce smorta.

" Gli adepti iniziano intanto le preghiere, e fanno le invocazioni. La scena si riempie di piccole fiammelle che descrivono nel buio della stanza fantastici arabeschi. Ad un certo punto, tutto il fondale della scena si illumina e cominciano a disegnarsi delle ombre, in mezzo alle quali emerge una superba figura di uomo.

Molti volumi sarebbero necessari per decantare le sue gesta e le sue virtù

Non mangia che vitello e petto di pollo, purchè non vi sia ombra di grasso o nervi.

Beve latte, a patto che gli sia versato in piatto pulitissimo, bianco e filettato in oro

Non dorme che su cuscini di seta l'estate e l'inverno di velluto.

Non accetta nulla, senza prima ringraziare con un miagolio speciale.

Prima di salire sul mio letto, domanda il permesso: e se non gli... o non le dico di venire, si allontana. Però, da che son malato, tranne l'ora dei pasti, non si smuove dalla camera mia.

Eh, non la finirei più! Certo, se sul teatro, invece di cani, a scritturarono dei gatti, Margherita avrebbe il primo posto

Basta!... ne riparleremo Per ora, l'ho tediata abbastanza.

Gradisca i più affettuosi saluti di Aurelia e del Suo
Arnaldo

P.S. — Si guardi bene dal rispondere! Mi figuro che pensato affaccendato: fila netta che consolazione! Aurelia sarà un trionfo colossale!

" Il " Maestro " domanda: " Chi sei, spirito? "

" E l'ombra risponde di essere Pier Luigi da Palestrina, il grande musicista, che si presenta agli sguardi degli adepti, accompagnato da quanti furono come lui grandi cantori.

" L'apparizione di questi esseri spirituali deve essere commentata da una musica leggera, quasi impalpabile. A poco a poco le ombre si dileguano. E le voci celesti si perdono nella vastità dell'aria!

" Torna la luce sulla scena, ed un altro *medium*, ispirato, questa volta, da Beethoven si asside ad un organo che è a destra della sala, e suona e canta accompagnato dal coro dei presenti.

" Da ultimo tocca alla giovane sposa di sottoporsi all'esperimento. Ella va a sedersi, tutta tremante e pallida, alla poltrona. Il " Maestro " le si avvicina, la guarda fisamente e la ipnotizza.

" " Giorgio, " che fino a quell' istante, malgrado i risultati prodigiosi ottenuti dalle precedenti esperienze, è rimasto pressochè indifferente, prova come un senso di paura. Si alza di scatto dalla sua seggiola e vorrebbe impedire alla moglie di continuare nello esperimento. Ma il " Maestro " lo calma. Si rispengono i lumi e torna la quasi oscurità.

" Ed ecco improvvisamente il fondale della scena illuminarsi di nuovo, ed una lieve figura di donna, sottile come l'atmosfera, si disegna a poco a poco e si fa sempre più sensibile.

" Il " Maestro " domanda: " Spirito, chi sei? " Ma non ha terminato, che un grido pauroso risuona nella sala.

" È " Giorgio " che urla: " Io solo, so chi tu sei! tu sei Cecilia, la mia vittima, e vieni qui a domandar vendetta del tuo carnefice! "

" Tutti si alzano e cercano di calmare quel forsennato, che, fuori di sè, seguita a gridare e cerca di fuggire.

" Ma l'ombra parla e dice che è venuta non per la vendetta, ma per il perdono. La sua voce è un incanto. Moglie di " Giorgio, " ella fu avvelenata da lui. Ma non gli serba rancore pel misfatto. Il suo amore per lui è più grande del suo delitto. E si rivolge a " Giorgio, " esortandolo ad essere buono, a fare opere pietose e sante ed il perdono di Dio scenderà su di lui, come già è sceso quello della povera morta innocente.

" La commozione degli astanti è indicibile. L'ombra scompare lentamente e la sua voce incantevole si perde, svanisce in un' ultima aureola di luce divina.

" E il salone torna ad illuminarsi. E qui, quale scena! " Giorgio, " cogli occhi fuori dell'orbita, guarda fiso nel fondo e grida che l'ombra è sempre là, sempre più distinta e più reale.

" I presenti sono muti e sbigottiti. " Giorgio " non resiste più oltre e confessa il suo delitto. Sì, egli ha avvelenato la sua prima moglie per carpirne i beni, e ne ha spiato con implacabile freddezza l'ultimo respiro. E dopo un terribile accesso di follìa e un grido disperato, cade morto a terra, mentre gli astanti invocano pace sul suo spirito, che dovrà per tanto tempo vagare nelle regioni infinite del nulla.

" Tutto questo in un batter d'occhio: mezz'ora di dramma e di musica..., soggetto impressionante, come si direbbe oggidì alla Grand Guignol."

Da principio il Maestro, attratto dalla novità del tèma, decidevasi di compiacere il suo caro amico.

Cominciò a musicare il libretto, che, a prescindere dall'azione, presentava pregi non comuni di fattura. Ma più tardi Mascagni, non trovando il soggetto corrispondente al suo temperamento, declinava definitivamente, con una simpatica lettera, l' incarico.

Un viaggio con Checco Marconi in Rumenia - Le avventure di Mascagni a Madrid all'epoca dell'incoronazione di re Alfonso - I grandi concerti orchestrali a Parigi - Il disaccordo fra il pubblico e la critica parigina.

Da alcune lettere, inviate dal Maestro a' suoi amici in epoche diverse, mi è riuscito di ricostituire un breve diario, nel quale sono così raccolti, attraverso pagine di felice umorismo, alcuni casi della sua vita artistica.

Bukarest, 10 aprile 1902.

. . . . . .

Io non so davvero come descrivere il mio arrivo a Bukarest. Già tutto il viaggio, da Varsavia alla capitale rumena, fu una successione di scene... drammatiche.

Ci avevano detto che, partendo alle otto di mattina da Varsavia, saremmo arrivati alle otto di sera del giorno dopo a Bukarest, e che, partendo alle undici di sera, saremmo arrivati invece alle dieci del mattino, sempre però del giorno dopo. Un impiegato ferroviario ci aveva mostrato l'orario, assicurandocene la perfetta osservanza.

A Varsavia non ci fu possibile avere la vidimazione dei passaporti e bisognò telegrafare alla Legazione rumena di Pietroburgo, ma poichè la risposta non poteva arrivare prima di sabato, decidemmo di partire sabato notte per arrivare a Bukarest la mattina del lunedì. Il primo concerto era annunziato per lunedì sera; avremmo dunque avuto anche il tempo di fare una prova.

Avevamo le ore contate e non c'era da esitare. Salimmo dunque nello scompartimento e dormimmo nella nostra cabina di quattro letti, meravigliati delle trasformazioni di Checco Marconi, che di giorno canta da tenore e di notte russa da basso. E la sua voce è egualmente forte e tonante.

Ma l'indomani cominciarono le dolenti note: cambiammo treno e prendemmo un ottimo *omnibus*. Io cominciai a provare qualche vago sospetto, ma non potevo chiedere informazioni a nessuno: non c'era persona che parlasse un po' di francese, e in quella immensa Polonia Austriaca, parlano un tedesco che non è comprensibile: una specie di dialetto genovese della lingua tedesca.

Verso sera, ebbi la certezza dell'errore: non era più possibile che arrivassimo l'indomani mattina (lunedì) a Bukarest, quindi addio al concerto annunziato! Non puoi immaginarti il mio dolore ed anche un po' la mia rabbia.

Infatti, la sera, eravamo appena giunti a Lemberg, mentre, a seconda dell'orario mostratoci da quell'impiegato, avremmo dovuto esserci sei o sette ore prima!

Cambiammo treno e senza letti, e con molta noia addosso, continuammo la *via crucis*.

Anche il buon umore di Checco s'era dileguato! Alla mattina poi del lunedì, ci capitò il guaio più grosso.

Arrivati alla frontiera rumena, fu necessario rinnovare i biglietti e rispedire i bagagli. Nessuno, al solito, conosceva una parola di francese.

Intanto si seppe che doveva giungere il diretto per Bukarest e che noi dovevamo salire su quello per arrivare o destinazione alle otto e venti di sera! Ma intanto, per spedire i bagagli, si perse un tempo infinito, e quando tornammo sotto la tettoia della stazione, il treno partì, lasciandoci a terra. Puoi immaginare i moccoli di Marconi!

Il capo treno ci consigliò di prendere una vettura per arrivare a Burdujeni, che è all'altra parte della frontiera. Allora ci precipitammo fuori con tutti i piccoli bagagli e prendemmo tre carrozze, caricando tutto alla rinfusa.

C'erano quattro chilometri da percorrere e ordinammo ai vetturini di frustare i cavalli. Tutto questo a gesti, senza comprendere una sola parola.

I cavalli volavano, ma... a metà strada, le nostre vetture vengono fermate dalla dogana rumena che vuol vedere i bagagli ed osservare i passaporti. Immagina che, nella fretta, noi avevamo di-

Mascagni e il tenore Francesco Marconi.

menticato di farli vidimare. Dalla Legazione rumena di Pietroburgo avevamo però ricevuto un telegramma che ci avvisava di partire e che, in questo senso, era stato telegrafato alla stazione di Burdujeni. Dinanzi al nuovo ostacolo non potevamo proseguire: manca-

vano due soli chilometri per arrivare alla stazione, dove ogni cosa sarebbe stata regolata, e bisognava invece restare lì chi sa fino a quando! E intanto i nostri grossi bagagli viaggiavano tranquillamente!

Immaginarsi la rabbia, gli urli, la confusione, con tutte le valigie a terra, senza aver la possibilità di farsi intendere. L'impiegato si era già impadronito dei passaporti, ed io capivo che non c'era più rimedio. I vetturini, sempre eguali da per tutto, guardavano l'orologio e sogghignavano, avendo ormai la certezza che non si sarebbe arrivato più in tempo!

Mi venne un'idea: tirai fuori dal portafoglio il telegramma della Legazione di Pietroburgo e lo mostrai, gridando come un ossesso all'impiegato, il qualo parve colpito.

Io seguitavo a urlare: " A Burdujeni! a Burdujeni! "

Finalmente ci vennero restituiti i passaporti e fu dato ordine di lasciar libere le valigie. Ricaricammo tutto in fretta, mostrammo delle monete ai vetturini, e via a rotta di collo. Io mi trovavo in una carrozza con la Lina e con la signora Marconi, mentre Checco era a cassetta di un'altra carrozza, col *boa* della Lina al collo. Le carrozze saltavano di qua e di là e credevo proprio di esser rovesciato da un momento all'altro.

Finalmente giungemmo a Burdujeni. Un signore mi viene incontro e mi dice in italiano: " È lei il maestro Mascagni? "

Alla mia risposta affermativa, molte persone ci circondano, ci calmano e assicurano che vi sono ancora cinque minuti di tempo. Respiriamo a pieni polmoni.

Quivi niente visita bagagli, niente presentazione di passaporti. Il capostazione ci accompagnò nel vagone, si offerse di telegrafare a Bukarest e ci colmò di gentilezze. Quando il treno partì, tutti quelli che erano alla stazione si scoprirono, e noi rispondemmo con una certa soddisfazione a quel saluto.

Giunti alla fine a Bukarest, ci si presentò dinanzi agli occhi uno spettacolo imponente. La stazione era invasa da molte migliaia di persone plaudenti.

Compresi che avremmo corso un bel pericolo. I gendarmi, una diecina in tutto, erano impotenti a trattenere la folla. La Lina e la signora Marconi erano dinanzi a me, circondate da molti signori che facevano catena; io e Checco fummo invece travolti da quella fiumana. Quei bravi gendarmi fecero quello che pote-

vano. Si appuntavano l'uno contro l'altro, e poi spingevano a tutta forza contro quella massa.

Impotenti a resistere, fummo costretti a rifugiarci, dopo mille stenti, nel ristorante della stazione. Intanto si chiesero dei rinforzi alla polizia. Per soddisfare un po' la curiosità del pubblico, mi

Mattia Battistini.

consigliarono a recarmi sulla porta del ristorante, circondato dai gendarmi e ritto sopra una sedia perchè tutti mi potessero vedere. Io cercai di oppormi con tutte le mie forze a questa esposizione della mia persona; ma non ci fu verso, dovetti cedere. In quel momento la Banda italiana, che veste come i nostri bersaglieri, intonò fra applausi entusiastici alcune marcie, mentre, a poca distanza, un gruppo di Italiani faceva sventolare la nostra bandiera tricolore.

Poi uno studente rumeno, che parlava benissimo l'italiano, pronunziò un bel discorso recandomi il saluto del suo paese. Io, dall'alto della sedia, risposi ringraziando della indimenticabile dimostrazione, ma al mio grido: *Viva l'Italia! Viva la Rumenia!* la folla tentò di sollevarmi. I gendarmi opposero allora un'accanita resistenza, mentre quelli che erano nel ristorante mi afferrarono e mi tirarono dentro, chiudendo le porte.

Qualche minuto dopo ecco giungere un ispettore di polizia, il quale mi dice che potevamo uscire liberamente, che non c'era più pericolo, perchè la sua persona era garanzia d'ordine. Ma mentre si usciva, l'ispettore stesso che recava sotto braccio la Lina, fu travolto da una ondata di gente. Checco Marconi, con la sua figura aitante, proteggeva la signora Amalia, urlando: " Indietro, indietro! "

La folla sulla piazza era imponente. Ad un tratto, una carrozza scoperta attaccata a due magnifici cavalli e con un cocchiere russo, si avanza fendendo la folla, mentre un signore, nell'interno, grida come un indemoniato.

Era la carrozza del cav. Romeo, pittore italiano, il quale si presenta a noi e dice che quello è l'unico mezzo per sottrarsi all'entusiasmo pericoloso della folla.

Ma è impossibile camminare: la folla assiepa la carrozza, e vuol portarmi a braccia fino all'albergo.

Il cav. Romeo, ordina al cocchiere di correre, la gente afferra la carrozza, sale sui predellini, agguanta i cavalli...

Finalmente si viene a patti: la carrozza camminerà al passo.

Abbiamo messo cinquanta minuti per arrivare all'albergo che è a cinquecento metri dalla stazione! e sempre accompagnati dalla folla che gridava: *Evviva Mascagni!* Dai balconi si applaudiva. Una cosa veramente grandiosa. Io stavo senza cappello e ringraziavo, ma ero mezzo morto.

Dinanzi all'albergo, la dimostrazione raggiunse la massima intensità. Dovetti affacciarmi due volte al balcone e parlare alla folla. La banda intonava intanto la Marcia reale e l'Inno di Garibaldi.

E dopo tutto questo è inutile dire che cosa fu lo spettacolo al teatro. E non so ancora le feste che mi faranno stasera. Il Circolo Italiano mi ha offerto un sontuoso banchetto.

Partiamo domani, 11, per Budapest.

Alla Regina di Rumania, assente dalla capitale per lutto, ho inviato questo telegramma:

Que Votre Majesté daigne agréer l'hommage humble d'un admirateur dévoué qui, accueilli à Bukarest d'une façon magnifique, a souffert de ne pouvoir déposer aux pieds de *Carmen Sylva* sa dévotion et ses remercîments.

Au nom de l'Art italien, dont on a si chaleureusement fêté le représentant, au nom de la Poésie, j'ose envoyer à l'Ame même de la Roumanie, à son Auguste Muse et Reine tout le tribut de pieux respect qu' Elle sait inspirer.

P. MASCAGNI.

E la Regina si affrettava a rispondere così al Maestro:

Profondément touchée de vos paroles pleines de chaleur et de sympathie, je ne saurais vous dire tout le regret de mon absence et de n'avoir pu vous exprimer toute mon admiration comme je l'aurais désiré. J'espère que vous reviendrez.

ELISABETH.

. . . . . .

. . . . . .

Madrid, 17 maggio 1902.

Che vita in questi giorni! Giuro che sono proprio stanco. Arrivato a Madrid, non trovai nessuno alla stazione, neppure il mio agente teatrale Rajo; in compenso trovai la camera fissata all'albergo per la piccolezza di *330 pesetas* al giorno (dico trecentotrenta).

Mi si disse da un incaricato del teatro che la prova avrebbe avuto luogo al tòcco, ma poco dopo vedo arrivare finalmente Rajo, il quale con aria tutta misteriosa mi comunicò di non recarmi alle prove, perchè un rappresentante del governo spagnuolo doveva venire da me per parlarmi a proposito del concerto.

Quel contegno strano del mio agente mi insospettì: gli rivolsi una quantità di domande, alle quali rispose evasivamente. Insistei per sapere la ragione di questo fatto assolutamente inaspettato: non mi riuscì di saper nulla.

Attesi qualche ora, poi andai in cerca del Rajo per chiedere altre spiegazioni, ma non mi fu possibile rintracciarlo. Che cosa dunque era avvenuto? Io non sapevo che pensare.

Il signor Fereal, un ottimo mio amico genovese, venne a farmi visita all'albergo, e procurò di consolarmi, dicendo che, probabilmente, era nato qualche equivoco e che bisognava attendere il rappresentante del Governo, il quale intanto non si vedeva. Ma equivoco di che genere? Non sapevo più raccapezzarmi e mi sentivo spezzare il cuore.

Dopo essere stato invitato dal Ministro della Pubblica Istruzione spagnuolo, dopo essermi mosso da Pesaro per venire a Madrid, adesso non mi volevano più... Che figura avrei fatto in Italia, appena la notizia dello strano ed inesplicabile rifiuto si sarebbe appreso!

Dimenticai perfino che da tre giorni e tre notti non avevo riposato ed aspettai rassegnato all'albergo in attesa di Rajo. Lo aspettai fino all'una dopo mezzanotte invano.

Intanto il buon Navarrini si era recato all'albergo a chiedere notizie di me: ed anche Bonci aveva fatto altrettanto, ed entrambi domandavano a me le ragioni per le quali le prove dello spettacolo erano state sospese. Bravi! essi chiedevano a me quello che io voleva sapere da loro.

Finalmente il gran mistero si squarciò la mattina appresso.

La Società degli Autori spagnuoli, gelosa ed offesa dal fatto che, per una festa nazionale, fossero stati chiamati artisti italiani, aveva fatto mille proteste ed aveva anche fatto pubblicare sui giornali che il Ministro della Pubblica Istruzione aveva invitato a dirigere il *Don Juan* un maestro straniero, il quale aveva scritto l'inno di gloria per Dewey, l'ammiraglio americano che distrusse la flotta spagnuola!

Figurarsi che si erano minacciate financo le dimissioni del ministro. La notizia era stata creduta vera, e tutti mi schivavano come un traditore, e il Governo, per timore che potessero nascere complicazioni, voleva allontanarmi al più presto da Madrid.

Il corrispondente del *Giornale d'Italia,* il buon Lucchesi, fu quello che mi disse tutto.

Io dichiarai che la notizia non solo era falsa, ma che invitato con un vistoso compenso a scrivere l'inno americano, mi ero affrettato a rifiutare, per non arrecare un dolore alla nazione sorella, per la quale provai sempre la più viva simpatia.

Scrissi in proposito una lettera che venne pubblicata su tutti i giornali. Fu un cambiamento a vista d'occhio.

L'Ambasciatore mi mandò a chiamare ed io mi recai da lui col Lucchesi. Lo stesso Ambasciatore mi consegnò una lettera per

il Ministro della Pubblica Istruzione, il quale mi ricevette subito. E così tutto è stato chiarito.

Ma a causa della malaugurata faccenda capitatami, non ho potuto fare che una *sola prova*, prima e generale insieme, del *Don Juan*.

Andare a dirigere il *Don Juan* con una sola prova! Non nascondo che ho paura. Davanti al pericolo che non si conosce ma si presenta, qualunque forza d'animo resta scossa. E per la prima volta in vita mia mi sento perplesso. Ad ogni modo mi faccio coraggio.

. . . . . .

Madrid, 19 maggio 1902.

Ieri sera, dunque, la grande serata di gala. Lo spettacolo andò benissimo, ma la eccezionalità del momento non permise al pubblico di pensare troppo all'esecuzione. Ci penserà venerdì, seconda rappresentazione; cioè il pubblico che paga.

Ieri sera lo spettacolo era ad invito. La rappresentazione di gala era offerta dal Re di Spagna alle rappresentanze ufficiali di tutte le nazioni.

Quando il Re entrò nel suo palco di terza fila nel centro, io attaccai la Marcia Reale spagnuola, dirigendo in piedi, e con le spalle volte verso il palcoscenico.

L'ovazione che ebbe il Re fu colossale.

L'opera cominciò in mezzo a tale frastuono, che non era possibile sentire una nota. S'aggiunga poi che l'interesse del *Don Juan* è molto relativo per la generazione odierna. Quegli interminabili recitativi con accompagnamento di vioncello e basso, e lo strumentale piccolo non potevano richiamare l'attenzione di quel pubblico specialissimo; tuttavia, in certi punti, l'attenzione fu viva, specialmente alla romanza di Bonci, che cantò in modo paradisiaco.

Qualche applauso e qualche *bravo* scoppiarono, ma furono subito soffocati, perchè non è permesso l'applauso quando c'è il Re in teatro.

In complesso, la parte vocale è andata bene; la Pacini, la D'Arneiro, la Petri, hanno fatto bene. Bonci mi è parso insuperabile, Navarrini colossale nelle parte di "Leporello." Cori discreti, orchestra magnifica ma disattenta, forse perchè attratta, a sua volta,

dall'eccezionalità dello spettacolo; messa in scena molto, fin troppo modesta per un teatro di così elevate tradizioni!

Del resto io credo fermamente che il *Don Juan*, per quanto meraviglioso, non possa suscitare grande interesse ai giorni nostri. Il pubblico ha ormai visto e sentito troppa roba.

Stamane sono stato con la Lina a colazione dalla Principessa Pignatelli, ed alle tre mi sono recato dalla infante Isabella, che mi ha ricevuto con una cordialità ed espansione grandissima. Abbiamo parlato di musica e di tante cose.

Dopo siamo andati alla rivista passata dal Re. La festa dell'incoronazione fu colossale; noi non abbiamo idea della fastosità spagnuola. È cosa che stupisce! La sfilata delle berline fu di un effetto meraviglioso.

Parigi, 23 gennaio 1905.

. . . . . .

Ero venuto a Parigi per lavorare, ma pure non mi è riuscito di prendere la penna in mano: sono addirittura sopraffatto dalle visite, dai ricevimenti, dalle rappresentazioni, da mille cose che mi tolgono interamente il tempo.

Il Principe di Monaco ha dato l'altro giorno un *five o' cloch* in mio onore. Ho suonato cinque o sei pezzi d'*Amica*, destando una grande impressione nell'uditorio elettissimo.

Il Principe fu con me e con la Lina di una cortesia squisita. Ci invitò formalmente al suo palazzo a Montecarlo. Ci trattenemmo quasi tre ore. Dai discorsi, mi sono accorto che professa idee molto liberali, quasi socialiste. Nell'insieme è persona assai simpatica, e sopratutto molto colta.

Il mio primo concerto alla sala Lamoureux fu un successo autentico, trionfale. La sala era spaventevolmente piena: gli applausi scrosciarono alla fine di ogni brano.

La " Patetica " suscitò il delirio nel pubblico; al 3° di tempo, tutti gli spettatori scattarono in piedi plaudendo freneticamente e chiedendo il *bis*, che naturalmente non fu concesso. Dovetti ringraziare sei volte.

I brani che piacquero maggiormente furono i *Maestri cantori*, " Le rouet d'Omphale " e sopratutto l'*ouverture* del *Coriolano* di Beethoven. Dopo la sinfonia " Patetica," e alla fine del concerto, tutta l'orchestra si unì al pubblico in un applauso e in

una dimostrazione che mi commosse grandemente. La stampa, naturalmente, mi ha stroncata nel modo più crudele; cosa che ha addolorato tutti i miei amici, non me che sapevo anticipatamente la sorte che mi avrebbe riserbata la critica.

Qui sono troppo ossequenti ai maestri tedeschi. I critici francesi non possono ammettere che un italiano possa e sappia dirigere la sinfonia.

Il successo dal pubblico decretatomi in una forma così clamorosa, e così fuori delle abitudini, ha accresciuto le ostilità della critica che ha inveito contro di me fino a diventare scortese.

Il *Gil Blas*, per esempio, dice che è inutile occuparsi di me, e per dire questo, riempie tre colonne di giornale. Mi pare un po' troppo: bastavano tre righe per chi non ha alcun merito.

L'*Echo de Paris* finisce l'articolo domandandosi: " Ma che stà a fare Mascagni a Parigi? "

Le *Matin* termina invocando il pronto ritorno di Chevillard, perchè gli si possa perdonare la colpa di aver affidato a Mascagni la sua celebre orchestra.

Il *Figaro*, dopo tante sfuriate, ha avuto la cortesia di dedicarmi un bell'articolo in prima pagina!

Poco male! Viceversa il pubblico è accorso in così gran numero, che moltissimi non hanno trovato posto ed il successo di applausi e di entusiasmo fu subitaneo. E questa è la mia forza! Dico queste cose con la mia solita sincerità. Non bisogna credere ad una mancanza di modestia, perchè anzi sopprimo a bella posta tanti particolari che potrebbero meglio dimostrare a quale grado di entusiasmo il pubblico parigino si è abbandonato durante il mio concerto.

Domenica avrò il secondo concerto: una nuova battaglia, alla quale mi preparo con la sicurezza di vincere. Il programma è pericoloso, ma non importa. Esso comprende: Berlioz, " Carnaval Romain; " Brahms, seconda sinfonia *I Caetani*, due tempi della *suite* in *si min.;* Saint-Säens, Prélude de *Le Déluge;* Beethoven, *Léonore* (n. 3); Wagner, Ouverture *Tannhäuser;* Brahms " Due danze. "

Il Brahms, il Berlioz ed il Beethoven li ho imposti io. Che i critici parigini mi stronchino, non importa. Mi stroncarono anche con la *Cavalleria* e l'altra sera andai a sentire la 395ª rappresentazione, che si svolse a teatro gremitissimo, fra i più calorosi ap-

plausi: però quale sconforto per me. Qui si cambiano tutti i tempi, tutto si fa più stretto, più affrettato, e siccome ciò avviene da anni, l'abitudine di sentire quella data musica con quei dati movimenti è così inveterata, che ogni altra interpretazione, e parlo di quella esatta, è considerata degna di biasimo.

Se, per esempio, mi invitassero a dirigere *Cavalleria* all'Opéra Comique, sono certo che la critica urlerebbe contro di me, perchè non saprebbe persuadersi che a Parigi, quella certa *Cavalleria* è tutta un'altra cosa da quella che servono all' Opéra Comique.

Un giornale ha creduto di regalarmi un' insolenza dicendo che non riusciva a comprendere come l'orchestra si fosse assoggettata ad eseguire, sotto la mia direzione, musica che aveva eseguito con altre bacchette, in modo affatto diverso. Ebbene, quel giornale mi ha dato un grande conforto. Ho raggiunto lo scopo: ho portato qualche cosa di mio, del mio cuore, del mio cervello in questa esecuzione! Era questo che volevo!

1 febbraio 1905.

. . . . . .

. . . . . .

Il secondo concerto è riuscito per me un'altra grande, affettuosa, entusiastica dimostrazione del pubblico parigino. Dopo il *Tannhäuser*, fu uno scoppio d'applausi, che si protrasse per molti minuti nella sala affollatissima.

Occorre notare che tutti mi aspettavano al varco nell' *ouverture* del *Tannhäuser*, anzi qualche amico mi aveva consigliato di toglierla dal programma, tanto più che tre settimane fa lo stesso brano era stato diretto con grande successo da Weingartner.

Ed ecco come un'*ouverture*, che dirigo fino da quando ero alto novantacinque centimetri, ha potuto farmi guadagnare anche la stima della critica parigina.

Perchè il bello è questo: col secondo concerto, si è cambiata interamente! E sì che il primo concerto fu di gran lunga superiore. Ma così va il mondo. Sempre la benedetta posa!

L'autorevolissimo critico Pierre Lalo, scrisse:

" M. Mascagni, remplaçant M. Chevillard, a dirigé deux fois l'orchestre des concerts Lamoureux. Beaucoup de personnes l'ont traité avec une sévérité écrasante: je ne puis me ranger à leur avis. Je ne suis point suspect de partialité pour la musique de

M. Mascagni. Mais la valeur de ses œuvres n'a rien à voir avec son talent de chef d'orchestre. Et il m'a paru que l'auteur de *Cavalleria* était un chef habile, précis et chaleureux. Sans doute, il a dans les œuvres classiques ou wagnériennes des mouvements et des nuances qui nous surprennent, qui ne sont point ceux à quoi nous sommes habitués, qui vraisemblablement même ne sont pas les mouvements et les nuances justes. Mais on ne peut nier qu'il ait des œuvres qu'il interprète avec une idée ed un sentiment personnels ; et est-il donc sans aucun intérêt de voir comment un musicien, un esprit, un tempérament italiens sentent et comprennent les ouvrages des maîtres ? Hier, avec sa recerche perpétuelle de l'effet théâtral et de l'expression mélodique, M. Mascagni a dirigé de manière très frappante l'ouverture de *Tannhäuser,* et il a prêté à la deuxième symphonie de Brahms un intérêt, une animation, une vie qu'elle ne m'a jamais semblé posséder par elle-même."

CONCLUSIONE

Della complessa e vasta opera di Pietro Mascagni come musicista, direttore d'orchestra, scrittore; della sua vita, del suo carattere, delle sue grandi virtù come dei suoi difetti ho ampiamente parlato, senza aver nondimeno la pretesa di aver tutto detto. Coloro che non conoscono personalmente il Maestro, pur sentendone il fascino profondo, se lo figurano ben diverso dalla realtà. Eppure, malgrado i suoi capricci, le sue irrequietezze, lo spirito combattivo, le risoluzioni impulsive, egli è l'uomo più sereno, più geniale, più remissivo che si conosca. Nella sua potenzialità d'artista privilegiato c'è sempre l'intenzione di essere di buon umore.

Roberto Bracco stampava qualche anno fa questo eloquentissimo ritratto-fisico morale del Maestro: " Nella chioma che abbonda e nella mancanza dei mustacchi, — e credo, neanche le torture del Santo Uffizio potrebbero costringere Mascagni a lasciar crescere quei peli, — voi scorgete una specie di atavismo, la continuazione dei segni fisionomici dei grandi taumaturghi dell'arte musicale; e lo scintillìo di quegli occhietti che sembrano ora grigi ed ora azzurri, la linea non larga che disegna la fronte, quel naso piccolino, l'arco della bocca su cui il sorriso ha l'irrequietezza della farfalla intorno al fiore, l'ovale del mento rotondetto e tutta l'espressione birichina del volto, denunziano l'istinto della celia in un misto di giocondità e di fur-

beria infantili. E Pietro Mascagni è difatti un bambinone furbo, il quale crede di essere più furbo di quanto davvero non sia e che, convinto delle sue astuzie, ne usa, direi quasi, con lealtà, con schiettezza e col dubbio di usarne troppo. "

Lavoratore formidabile, deve tutto a sè stesso: la gloria e la fortuna; nato dalle file del popolo, e assurto per forza d'ingegno agli onori del successo, sente nel cuore i palpiti del popolo che l'adora; sincero nell'arte come nella vita, la sua musica, fatta di cervello e di cuore, ha sempre un'impronta incomparabile di originalità; scorre limpida, pura, suggestiva, recando un senso di gioia nelle anime.

Nessun artista della scuola italiana contemporanea ha prodotto più e meglio di lui; nessuno, pur serbando fede immutata alla melodia, ha seguíto con più ardimento i progressi del tecnicismo musicale.

Isabeau, concepita e composta nelle più felici condizioni di animo, malgrado i colpi della critica insidiosa e demolitrice, ascende di trionfo in trionfo a Venezia, a Milano, a Novara, rinnovando gli entusiasmi di *Cavalleria*.

Sia la nuova grande vittoria suscitatrice ed ispiratrice di altre opere del fecondo Maestro per la gloria e la fortuna dell'arte lirica italiana.

INDICE

Prefazione . . . . . Pag. 9
La giovinezza . . . . . „ 13
Prima di *Cavalleria* . . . . . „ 43
Come nacque l'*Amico Fritz* . . . . . „ 117
I *Rantzau* . . . . . „ 145
Guglielmo Ratcliff . . . . . „ 191
Opere minori . . . . . „ 215
Le vicende del Liceo Rossini a Pesaro . . . . . „ 233
Iris . . . . . „ 245
Un giro artistico in Russia . . . . . „ 281
Per il re Umberto e Giuseppe Verdi . . . . . „ 291
Le Maschere . . . . . „ 299
Guai e trionfi in America . . . . . „ 317
Amica . . . . . „ 347
Isabeau . . . . . „ 367
Verdi e Mascagni . . . . . „ 429
Mascagni direttore d'orchestra . . . . . „ 439
Mascagni direttore di spettacoli . . . . . „ 461
Mascagni conferenziere . . . . . „ 469
Mascagni giornalista . . . . . „ 507
Pagine sparse . . . . . „ 519
Conclusione . . . . . „ 543